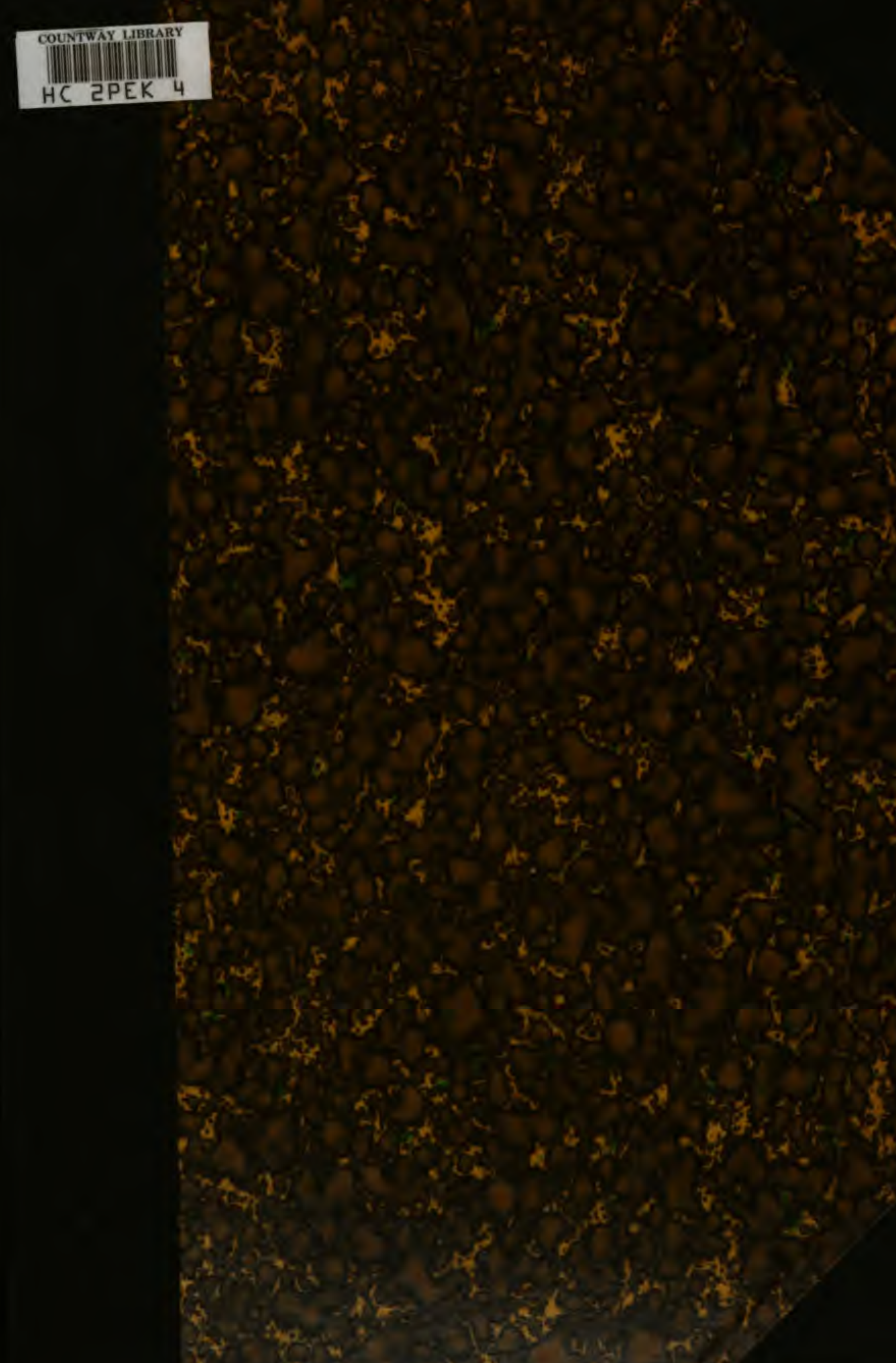
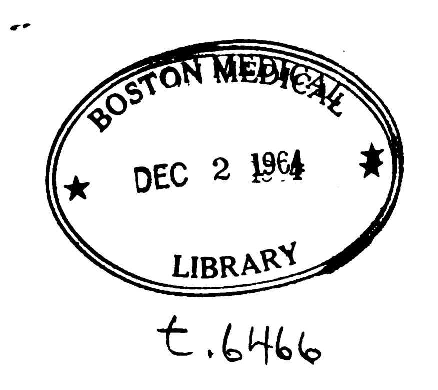
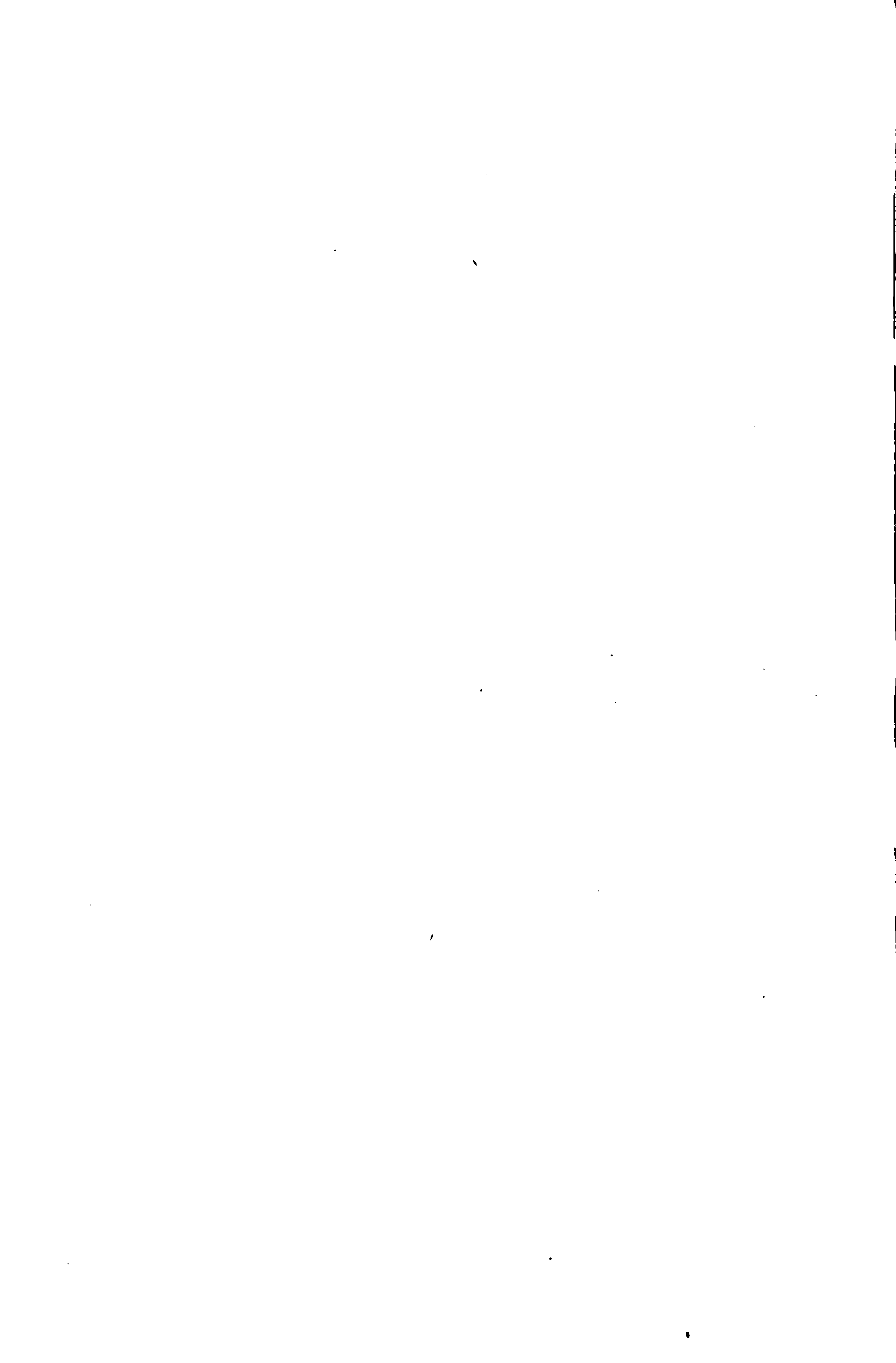

COUNTWAY LIBRARY
HC 2PEK 4


BOSTON MEDICAL
DEC 2 1964
LIBRARY





DIE
DARSTELLUNG DES AUGES
IN DER ANTIKEN PLASTIK

VON

DR. HUGO MAGNUS
A. Ö. PROFESSOR DER AUGENHEILKUNDE AN DER UNIVERSITÄT ZU BRESLAU.

MIT 10 FIGUREN.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1892.

Vorwort.

Der Verfasser hat in dem vorliegenden Schriftchen die Bildung des Auges in der antiken Plastik untersucht. Ausgegangen wurde dabei von den anatomischen Verhältnissen des Auges, indem betrachtet wurde, inwieweit dieselben für die plastische Darstellung des Auges massgebend sind und welche Aufgaben grade sie dem Künstler stellen.

Breslau, im Februar 1892.

Magnus.



Inhaltsangabe.

Uebersicht der benützten Litteratur.

1. *Antike Denkmäler.* Herausgegeben vom Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institut. Berlin 1891. Band I, Tafel 30.
2. *Archäologische Zeitschrift.* Band 42, p. 65.
3. *Aristotelis Opera omnia.* Graece et Latine. Parisiis 1857.

3a. *Aristoteles Physiognomomonikon.* Scriptores Physiognomomoniae veteres. Recensuit Förster Leipzig 1892 und Franzius Frankfurt a/M. 1790.

4. Audran Gerard, *Les proportions du corps humain mesurées sur les belles figures de l'antiquité.* Ins Deutsche übersetzt von Jakob von Sandrart. Nürnberg 1683.
5. *Ausgrabungen zu Olympia.* Berlin 1876—1881.
6. Bell Charles, *Essays on the anatomy of expression in painting.* 4th edit. London 1847.
7. Bötticher, *Olympia, das Fest und seine Stätte. Nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen.* Berlin 1883.
8. Brücke, *Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt.* Wien 1891.
9. Brunn, *Ueber die kunstgeschichtliche Stellung der Gigantomachie.* Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen. Berlin 1884.
10. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* Fifth Edition London 1767. Part. III, Sect. XX. The Eye.

10a. Conze, *Ueber Darstellung des menschlichen Auges in der antiken Skulptur.* Sitzungsberichte der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1892, VII.

11. Curtius, *Das menschliche Auge in der griechischen Plastik.* Sitzungsberichte der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften 1891, XXXV.
12. Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren.* Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. Stuttgart 1872.
13. Friedrichs, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt.* Neu bearbeitet von Paul Wolters. Berlin 1885.
14. Froriep, *Anatomie für Künstler.* Leipzig 1890.

15. Fuchs, *Zur Physiologie und Pathologie des Lidschlusses.* Archiv für Ophthalmologie, herausg. von v. Graefe. Band 31, Abth. 2.

15a. Furthwängler, *Die Sammlung Sabouroff.* Berlin.

16. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundortes.* Berlin 1840—1858.

16a. Gerhard, *Etruskische Spiegel.* Berlin 1843—1867.

17. Herder, *Plastik.* Sämtliche Werke. Bd. 13. Stuttgart und Tübingen 1862.

18. Hyrtl, *Handbuch der topographischen Anatomie.* Vierte Auflage. Wien 1860.

19. Langer, *Anatomie der äusseren Formen des menschlichen Kör ̣ rs.* Wien 1884.

20. Langl, *Griechische Götter- und Helden-Gestalten.* Wien 1887.

21. Magnus, *Die Sprache der Augen.* Wiesbaden 1885. In italienischer Uebersetzung. Rom 1887.

22. Merkel, *Handbuch der topographischen Anatomie.* Erster Band. Braunschweig 1885—1890.

23. K. v. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst.* Breslau 1830.

24. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde.* Zweite Auflage. Leipzig 1869

25. Rossbach, *Das archäologische Museum an der Universität zu Breslau.* Zweite Auflage. Breslau 1877.

25a. Rose, Valentin, *Die Physiognomonia des Apulejus nach Polemon mit Zusätzen aus Eudoxus und Aristoteles.* Anecdota Graeca et Graecolatina. Erstes Heft. Berlin 1864.

26. von Sacken, *Die antiken Skulpturen des k. k. Münz- und Antiken-Kabinetes in Wien.* Wien 1873.

27. Sömmering, *Abbildungen des menschlichen Auges.* Frankfurt a/M. 1801.

28. Waldeyer, *Bemerkungen zu der Mitteilung des Herrn Curtius.* Man vergl. Nummer 11 dieser Uebersicht.

29. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums.* Wien 1776.

Allgemeine Bemerkungen über die Entwickelung der Augendarstellung in der antiken Plastik.

§ 1. Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik hat sich in zwei scharf von einander getrennten Perioden entwickelt. Die erste dieser Perioden erstreckt sich von dem Beginn der antiken Plastik bis zum Auftreten des Phidias und zeigt uns, wenn wir so sagen dürfen, den Künstler im Kampf mit der Natur. Die plastische Darstellung der anatomischen Verhältnisse des Auges bereitete in dieser ganzen langen Epoche dem Künstler noch so bedeutende Schwierigkeiten, dass er ihr sein gesamtes Können opfern musste. Solange aber der Darsteller noch mit dem nackten Realismus der anatomischen Form zu kämpfen hat, ist er kaum in der Lage, seine künstlerischen Motive in ungezwungener Weise zum Ausdruck zu bringen. Wir sehen darum auch, wie der Künstler in dieser langen Periode vornehmlich bemüht war, in der korrekten Nachbildung der anatomischen Formen des Auges sich zu vervollständigen, während er noch gänzlich darauf Verzicht leistet, die künstlerischen Motive, welche ihn zu seinen Arbeiten begeistern, auch in der Bildung des Auges zum wirksamen Ausdruck zu bringen. Er vermag die Darstellung des Auges noch nicht in Uebereinstimmung zu bringen mit den körperlichen und geistigen Actionen, in denen er uns seine Figuren vorführt. Darum tragen die Augen aller aus dieser Periode stammenden Kunstwerke denselben nichtssagenden, gleichgültigen Ausdruck zur Schau. Der vor Schmerz dahingesunkene verwundete Krieger blickt mit demselben leeren Blick wie der in Kampfeshitze dahinstürmende Held, oder

wie die in erhabener Hoheit ihre schützende Hand ausstreckende Gottheit.

Der Entwicklungsgang, auf welchen der Künstler in dieser ersten langen Periode der antiken Plastik zur vollkommenen Beherrschung der anatomischen Formen des Auges gelangte, war, kurz skizziert, der, dass zuvörderst das Auge mit seiner Umgebung nur reliefartig gearbeitet wurde. Das Auge lag so hoch, dass es mit Stirn und Backe noch in derselben Ebene sich befand und sich von diesen nur durch seichte, wenig ausgearbeitete Furchen schied. Allmählich wurden diese Furchen immer tiefer und immer kräftiger ausgearbeitet; damit traten die Umgebungen des Auges energischer hervor und der Augapfel selbst sank aus der Hochlage immer mehr zurück. Mit der Ueberwindung der ersten reliefartig gehaltenen Bildung des Auges war dann der Anstoss zu einer weiteren fortschrittlichen Entwickelung der Darstellung gegeben, welche in Phidias ihren Abschluss fand. Dieser Künstler zeigt in seinen Kunstwerken eine volle Beherrschung der anatomischen Form, wenn es ihm auch noch nicht gelingen mag, den Ausdruck des anatomisch richtig dargestellten Auges in vollen Einklang zu setzen mit der Aktion, in welcher er uns seine Figur vorführt.

Mit der Thätigkeit des Phidias hebt die zweite Entwickelungsphase an, in welcher sich die antike Darstellung des Auges bewegt, und sie reicht bis in die späten Zeiten der römischen Kunst. In dieser langen Periode beherrscht der Darsteller nicht bloss die anatomische Form in vollstem Masse, sondern er zeigt auch das Bestreben, die anatomischen Verhältnisse für die Verkörperung seiner Motive zu benutzen. Die Art und Weise, in welcher er dieses Bestreben bethätigt, bildet das anregende Moment für den fortschrittlichen Entwickelungsgang, welchen die Plastik nunmehr einschlägt, wie sie uns auch die Handhabe für eine Gliederung dieser langen Periode bietet. Wir können nämlich auch hier ganz deutlich zwei, in ihren künstlerischen Bestrebungen scharf von einander geschiedene Epochen beobachten. Die erstere derselben, welche mit der Wirksamkeit der Phidias'schen Schule anhebt und bis in die zweite Blütezeit der griechischen Kunst hineinreicht, ist dadurch charakterisiert, dass der Bildhauer die Darstellung der anatomischen

Form seinen künstlerischen Motiven unbedingt unterordnet und zwar unterordnet ohne auf Wahrung der anatomischen Treue sonderlich bedacht zu sein. Er unternimmt es vielmehr, zu Gunsten der ihm vorschwebenden künstlerischen Ideen die anatomische Form zu modifizieren und so schafft er aus Ideal und Wirklichkeit einen stilistischen Bildungstypus des Auges. So entstand der erhabene Typus des Hera- und Atheneauges der Phidias'schen Schule, wie das liebestrahlende Venusauge des Praxiteles. Der Charakter dieses, von dem Künstler frei geschaffenen Darstellungstypus wird dabei zum guten Teil von den religiösen, sozialen und politischen Zeitströmungen bestimmt; so erwuchs aus der ernsteren Lebensauffassung der Phidias'schen Zeit der Typus des ernst blickenden, allgebietenden Gottesauges, während die freiere Zeitrichtung der zweiten Blütezeit griechischer Kunst das lebenswarme und liebestrahlende Auge der Venus schuf.

Auf diese Neigung, das Auge in mehr oder minder stilistischer Weise zur Darstellung zu bringen, folgt eine Periode, in welcher der Künstler bestrebt ist, seine Motive in vollster Wahrung der anatomischen Verhältnisse plastisch zu entwickeln. Die anatomische Form wurde den künstlerischen Bedürfnissen des Darstellers jetzt nicht mehr angepasst, nicht mehr in stilistischer Weise umgearbeitet, vielmehr suchte der Künstler eine möglichst innige Anlehnung an die Natur. Dieser naturalistischen Auffassung wurde im Beginn mit einer gewissen Schüchternheit gehuldigt. Das ästhetische Gefühl des Künstlers war noch so mächtig, dass es nicht in der Stärke des Ausdruckes Befriedigung fand, vielmehr sich mit einer, einer weiteren Steigerung fähigen Andeutung der seelischen oder körperlichen Aktionen genügen liess. Bis in die Diadochenzeit hinein erhielt sich dieser feine ästhetische Sinn des Künstlers lebendig, um dann einer sich immer energischer bemerkbar machenden streng naturalistischen Richtung den Platz zu räumen. Jetzt that sich der Künstler nicht mehr genug, wenn er eine Seelenstimmung durch zurückhaltende Behandlung der anatomischen Verhältnisse andeutete, sondern er suchte alle die Formveränderungen, welche die verschiedenen Seelenstimmungen am Auge erzeugen, in möglichst erschöpfender Wahrheit und Naturtreue plastisch zu fixiren.

Ob aber diese strenge Nachbildung der Natur das ästhetische Gefühl auch stets befriedige oder ob nicht vielmehr die allzu weitgehende anatomische Verkörperung seelischer Affekte den Beschauer unter Umständen eben durch diese ihre übertriebene Naturwahrheit unangenehm berühren müsse, darnach frug der Künstler jetzt nicht mehr.

Uebrigens hinderte diese ausgesprochene Vorliebe für möglichst naturalistische Auffassung und Durchführung künstlerischer Motive den Darsteller durchaus nicht, ab und zu doch noch gewisse stilistische Neigungen zu verrathen. Besonders sind es die Statuen gewisser Götter, welche auch in späteren Epochen der Kunst noch ganz unverkennbare Spuren der früheren stilistischen Richtungen aufweisen. So finden wir z. B. bei dem Apollo von Belvedere oder bei der Diana von Versailles den Augentypus der Phidias'schen Schule und der Praxiteles'sche Typus der Venus kehrt in allen Perioden der Plastik wieder.

Was Brunn (9 p. 268) in so treffender Weise von dem Entwickelungsgang der griechischen Plastik im allgemeinen sagt: „Es lehrt uns die Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst, dass sie von dem Charakter geistiger Ruhe und Erhabenheit aus, welche der Kunst in der Zeit des Phidias eigen war, immer weiter zu einer Steigerung der seelischen Stimmung und Affekte fortschreitet", das gilt also im vollsten Masse auch von der Darstellung des Auges; ja ich möchte glauben, dass dieses Gesetz grade in der Darstellung des Auges in schärferer Betonung sich geltend macht, als wie in der gesamten übrigen antiken Plastik.

Erster Abschnitt.

Die anatomischen Verhältnisse des Auges in ihren Beziehungen zur plastischen Kunst.

§ 2. Form und Grösse des Auges. Die Form und Grösse des Auges wird, soweit sie hier in Betracht kommt, durch die Form der Lidspalte bedingt. Derjenige Teil des Augapfels, welcher in der Lidspalte zu Tage tritt, ist es ausschliesslich, auf welchen sich alle Urteile, welche der bildende Künstler wie der Volksmund über Gestalt und Grösse des Auges*) fällen, beziehen. Die Lidspalte beansprucht in der künstlerischen Darstellung des

*) Die Grösse des Augapfels in toto ist für die bildende Kunst insofern nebensächlich, als ja nur ein Bruchteil des Apfels selbst in der Lidspalte sichtbar wird, der grösste Teil aber in der Augenhöhle verborgen bleibt. Individuellen Grössenschwankungen ist der gesunde Augapfel nur in recht geringem Grade unterworfen und die pathologischen Grösseveränderungen bilden für die plastische Kunst kein Objekt. Nur in den seltensten Fällen wird der Darsteller in die Verlegenheit kommen, ein künstlerisches Motiv durch eine bemerkbare Abweichung von den normalen Grössenverhältnissen des Augapfels zum Ausdruck bringen zu sollen. Höchstens könnte bei der Darstellung eines Blinden der Künstler den Verlust des Sehvermögens durch eine Verkleinerung des Augapfels plastisch ausdrücken; so möchte ich besonders auf die auffallend kleinen Augäpfel der Homerbüste in Sanssouci aufmerksam machen. Dieser Kopf zeigt Augäpfel von einer pathologischen Kleinheit. Auch die leicht nach oben gerichteten Augäpfel charakterisieren in diesem Fall die Blindheit recht treffend, insofern Blinde, die noch einen geringen Lichtschimmer haben, gern mit gehobenem Augapfel die Quelle des Lichtes suchen. Durch die genannten beiden Charakterzüge ist die Blindheit bei der Homerbüste in so meisterhafter Weise zum Ausdruck gebracht worden, dass der Augenarzt sogar versucht sein könnte, die Form der Erblindung diagnostisch zu bezeichnen.

Auges deshalb eine ganz besondere Bedeutung und es dürfte angezeigt sein, die topographisch-anatomischen Verhältnisse derselben einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

Form wie Grösse der Lidspalte hängen von den verschiedensten Faktoren ab. Einmal sind die Grössenverhältnisse der Lidspaltendurchmesser, sowohl ihrem absoluten Werte nach als in ihren relativen Beziehungen zu einander, von Einfluss. Sodann ist die Haltung des Lides, besonders die des oberen Lides, von massgebendster Bedeutung und schliesslich bildet das Verhalten der Lidränder für die Formenverhältnisse der Spalte ein wichtiges Moment.

Wir werden nicht unterlassen dürfen, alle diese verschiedenen Faktoren zu untersuchen, wobei wir auch Hinweise auf die in der antiken Plastik sich findenden Verhältnisse anknüpfen wollen.

§ 3. Die Grössenverhältnisse der Lidspaltendurchmesser lassen sich auf Grund umfassender Messungen in folgenden Zahlen ausdrücken.

Die Länge der Lidspalte von einem Winkel zum anderen beträgt bei dem erwachsenen Menschen 27—28 mm (Fuchs 16 p. 100) und die Höhe an der weitesten Stelle 14 mm (Merkel 22 p. 178); beim Kinde ist die Spalte dagegen 18—20 mm lang. Es ist hiernach also beim Kind die Lidspalte im Verhältnis ganz ungewöhnlich lang, denn sie ist nur etwa um ein Drittel kürzer als die des Erwachsenen. Ueberhaupt zeichnet sich die Lidspalte des Kindes durch ihre Grösse vor der des Erwachsenen in auffallender Weise aus. Das grosse, weit geöffnete Auge gilt mit Recht als eine typische Zierde des Kindesalters. Der Grund für diese Erscheinung liegt einmal darin, dass der Augapfel bereits bei der Geburt einen unverhältnismässig grossen Umfang besitzt und nur noch eines geringen Wachstumes bedarf, um schon gegen das sechste Lebensjahr hin die Grösse des völlig ausgewachsenen Augapfels zu erreichen und zweitens, wie Merkel (22 p. 180) richtig bemerkt, in den Längenverhältnissen der kindlichen Lidspalte. Denn da dieselbe nur 18,5 mm lang ist, erscheint sie im Verhältnis zu ihrem

Höhen-Durchmesser auffallend gross und weit geöffnet. Dieses für die Schönheit des Kinderauges so wertvolle und für die bildende Kunst sehr bedeutsame Verhältnis verliert sich aber schnell genug, da sich mit dem Wachstum die Lidspalte hauptsächlich in die Breite, nicht aber in gleichem Masse auch in die Höhe erweitert und so das schöne Verhältnis zwischen Höhen- und Breitendurchmesser verschwindet.

§ 4. Die Haltung der Lider ist sowohl auf die Grösse, wie auf den mimischen Ausdruck des Auges von grösstem Einfluss. Und zwar spielt hierbei im Grossen und Ganzen das obere Lid eine wirksamere Rolle wie das untere. Ein hoch und dabei kräftig gehobenes oberes Lid mit einer ausgesprochenen Wölbung der Lidränder erzeugt das grosse Auge, welches als besonderes Zeichen der Schönheit gilt. Die grösste Höhe der Lidspalte liegt hier gerade zwischen der Mitte der beiden Lidränder. Die antike Kunst hat diese Form der Lidspalte als typisch für das Zeus- und Junoauge in Anspruch genommen. Winckelmann (29 I. Teil p. 359) charakterisiert die Grösse der Lidspalte bei den verschiedenen Götterfiguren in folgender Weise: „Jupiter, Apollo und Juno haben den Schnitt derselben gross und rundlich gewölbt und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derselben desto erhabener zu halten. Pallas hat ebenfalls grosse Augen, aber die Lider sind gesenkt, um ihr einen jungfräulichen züchtigen Blick zu geben".

Ich vermute auch, dass es diese grosse Lidspalte war, welche die griechische Poesie mit dem Ausdrucke: βοῶπις verherrlicht hat. Die durch energische Hebung des oberen Lides erzeugte und durch die rundliche Wölbung der Lidränder (cf. § 5) in ihrer Form verschönte Lidspalte soll durch das Beiwort βοῶπις angedeutet werden. Gerade das Auge der Wiederkäuer hat diese grosse rundliche Wölbung in ausgesprochenster Weise und da die das Auge umgebenden Teile hier in keiner Weise den Eindruck des Energischen oder Bösartigen hervorrufen, vielmehr eher den Eindruck des Sanften zu erzeugen geeignet sind, so ist der Ausdruck βοῶπις für ein Frauenauge, dessen Grösse und Majestät bezeichnet werden soll, wohl am Platze. Stehen wir ja auch heutzutage nicht

an, ein schönes weitgeöffnetes Frauenauge ein „Gazellenauge" zu nennen. Ich stütze mich übrigens auf die Autorität des Aristoteles, der ausdrücklich die grossen menschlichen Augen mit denen des Rindes zusammenstellt, indem er sagt (3a p. 129), *οἱ δὲ μεγαλόφθαλμοι νωθροί· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς.*

Auch für gewisse seelische Zustände muss die grosse, weit geöffnete Lidspalte als charakteristisch gelten, denn alle den Geist in besonders starker Weise erregenden Affekte, wie die Begeisterung und Freude, das Selbstvertrauen des thatkräftigen Mannes, der zürnende Groll, der dünkelhafte Stolz u. s. w. sind mit einer energischen Hebung des oberen Lides verbunden (Bell 6 p. 172; Darwin 12 p. 215; Magnus 21 p. 20 ff.).

Wird das obere Lid nicht kräftig gehoben und entbehren die Lidränder ausserdem noch der ausgesprochenen Wölbung, so erscheint die Lidspalte naturgemäss schmal, wenig geöffnet. Grade diese Form der Lidspalte ist von der antiken Kunst für das Venusauge in ausgiebigster Weise benützt worden und das mit vollem Recht, denn im Affekt der Liebe pflegt eine Senkung des oberen Lides stattzufinden. „Wenn Gegenstände der Liebe und des Wohlgefallens", so sagt Burke (10), „uns vor Augen sind, so wird der Körper in folgenden Zustand gesetzt. Der Kopf beugt sich etwas auf die Seite, die Augenlider sind mehr als gewöhnlich geschlossen." Uebrigens pflegen alle Affekte, welche die Seele in sanfter Weise erregen oder sie in ihrer Thätigkeit herabdrücken, in einer Senkung des oberen Lides und Verengung der Lidspalte sich mimisch zu äussern. Sehr treffend charakterisiert der Volksmund diesen Zustand der Lidspalte als „umflortes Auge".

Sömmering (27 p. 14) versucht die Stellung des Oberlides und die mit ihr zusammenhängende Grösse der Lidspalte zu einem charakteristischen Unterscheidungsmerkmal beider Geschlechter zu verwerten. Das obere Lid soll nach ihm bei den Männern kräftiger gehoben sein, als bei den Frauen und deshalb soll die Lidspalte des Mannes gross und rundlich, die des Weibes schmal und länglich sein. Ganz abgesehen davon, dass Sömmering diese seine Ansicht lediglich aus den naturphilosophischen Theorien seiner Zeit schöpft und sie auch durch ein entsprechendes rein

spekulatives Raisonnement begründet, so widerruft er dieselbe schliesslich zum grössten Teil sogar, indem er bemerkt, dass die genannten Geschlechtsunterschiede nur an besonders „ausgezeichneten" männlichen und weiblichen Augen zu finden seien. Ich persönlich kann mich auf Grund meiner eigenen, doch immerhin ziemlich umfangreichen Erfahrungen zu der Aufstellung eines prinzipiellen Unterschiedes zwischen männlicher und weiblicher Lidspalte vor der Hand nicht verstehen. Allerdings gebe ich gern zu, dass zur endgültigen Beantwortung der genannten Frage eine sehr grosse Untersuchungsreihe gehört, wie sie mir gegenwärtig vielleicht noch nicht zur Verfügung steht. Auch in der antiken Plastik vermochte ich bisher einen streng durchgeführten prinzipiellen Unterschied in der Darstellung der männlichen und weiblichen Lidspalte nicht zu finden. Und schliesslich dürfen wir auch gar nicht einmal erwarten, einem solchen zu begegnen. Denn in der Natur sind die Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Lidspalte, wenn sie überhaupt existieren, meist so geringfügige und deshalb mimisch so untergeordnete, dass sie für den bildenden Künstler ohne Belang sein müssen. Das Auge bietet dem Künstler für die Darstellung der Seelenstimmung seiner Gestalten anderweitige, so kräftig ausgesprochene, so energisch wirkende und plastisch so trefflich zu verwertende Faktoren, dass er jene zweifelhaften Geschlechtsunterschiede der Lidspalte am besten unberücksichtigt lässt.

In gewissen Perioden der griechischen Vasenmalerei ist dagegen ein höchst auffallender, typischer Unterschied in der Behandlung der männlichen und weiblichen Lidspalte nachweisbar. Und zwar sind es die frühen Perioden, in denen die Figuren auf dem rothen Grund des Thons in schwarzer Farbe dargestellt wurden, welche einen prinzipiellen sexuellen Unterschied der Augen streng durchgeführt haben. Hier ist das weibliche Auge stets als ein mehr oder minder langes ovales dargestellt, während das männliche Auge kreisrund gebildet wird. Entsprechend den Lidwinkeln ist dann dem letzteren rechts und links ein kleines Dreieck angefügt, welches die Lidspaltenwinkel darstellen soll (man vergl. Figur 1). Allein wir dürfen diese Bildung des Auges lediglich nur als symbolische betrachten. Der Künstler wollte mit der

ovalen Zeichnung des Weiber- und der runden des Männerauges keineswegs einen in der Natur wirklich vorhandenen sexuellen Unterschied wiedergeben, sondern er verlieh der Frau ein ovales langgeschlitztes Auge, um ihre Sanftmut und körperliche Schwäche anzudeuten, während er mit dem grossen runden Auge des Mannes dessen körperliche Kraft, sowie seinen Mut charakterisieren wollte. Ausnahmen von dieser Darstellung finden sich selten und scheinen dieselben alsdann von dem Maler auch in symbolischer Weise gemeint gewesen zu sein. So haben bei Gerhard (16 Bd. I, Tafel 23, Bd. II, Tafel 101, Bd. III, Tafel 139, 146, 213) ausnahmsweise Greise und Kinder die ovalen Frauenaugen. Versieht hier der Künstler Knaben und Greise nicht mit dem runden Auge des Mannes, sondern mit dem ovalen des Weibes, so liegt die Annahme nahe, dass der geringe Grad körperlicher Kraft, welcher dem Knaben- und Greisenalter innewohnt, durch jene ovale weibliche Darstellung des Sehorganes symbolisch ausgedrückt werden sollte. Auch bei einzelnen Darstellungen des Apollo konnte ich das weibliche ovale Auge finden. Ich möchte fast glauben, dass dem Maler auch in diesen Fällen des öfteren irgend welche Beziehungen des Apollo zu weiblichen Charakterzügen vorgeschwebt haben dürften, denn man findet, dass die Maler nicht selten der Apollofigur auch noch andere Charakterzüge gegeben haben, die sonst als typisch nur für die Darstellung weiblicher Figuren benützt wurden. So gilt es z. B. als strenge Regel der frühen Perioden der Vasenmalerei, alle weiblichen Figuren weiss und die Männer schwarz gefärbt zu bilden. Von dieser starren Regel wird bei dem Apollo, wenn auch selten, abgewichen und der männliche Gott in das weibische Weiss gekleidet. Uebrigens verleiht unter Umständen auch die Plastik dem Apollo weibliche Charakterzüge, worüber im „Sechsten Abschnitt § 26, Abschnitt Frauenstirn" noch des näheren verhandelt werden wird. Aber auch einem Weib wurden unter Umständen auffallend grosse Augen gegeben, wenn eine männliche Charaktereigenschaft an ihr dargestellt werden sollte; so habe ich z. B. das eine oder andere mal die in der Kampfeshitze abgebildete Athene mit überaus grossen Augen gefunden. Alle diese Bemerkungen beziehen sich aber ausschliesslich nur auf die alter-

tümlichen archaischen Vasenbilder; die Vasenbilder freieren Stiles (rötliche oder gelbliche Figuren auf schwarzem Grund) zeigen auch nicht die leiseste Spur eines typischen sexuellen Unterschieds in der Darstellung der Augen.*)

---

*) Es sei mir gestattet, an dieser Stelle einige Bemerkungen über die Behandlung des Auges auf den Vasenbildern anzuschliessen.

Die Darstellung des Auges auf den Vasenbildern zerfällt, wie wir schon oben im Text angedeutet haben, in zwei streng geschiedene Typen: Der erste Typus findet sich nur auf den älteren Gemälden, welche die Figuren schwarz auf dem natürlichen Grund des Thones ausgeführt zeigen. Bei diesem Typus ist ein prinzipieller Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Auge stets vorhanden. Bei dem zweiten Typus, welcher die Figuren in der natürlichen Farbe des Thones auf schwarzem Grund zeigt, fehlt der sexuelle Unterschied zwischen Männer- und Frauenauge stets.

Beide Typen zeigen gewisse Eigenartigkeiten, auf die wir nunmehr etwas näher eingehen wollen.

I. Typus. Schwarze Figuren auf rotem Grund.

Das Frauenauge ist stets als Oval dargestellt; in der Mitte dieses Ovals liegt die Pupille, welche entweder gleichmässig schwarz gehalten, oder leicht schraffiert oder nur durch eine schwarze Kreislinie angedeutet ist; bisweilen liegt in der Mitte dieses Kreises auch noch ein schwarzer Punkt, die Pupille. Die das Oval der Lidspalte bildenden Lidränder sind als dünne schwarze Linien gezeichnet, die entweder in einer Wellenlinie verlaufen, derart, dass der äussere Lidwinkel merklich höher steht als der innere, oder als leicht gewölbte Bogen sich zeigen. Von einer Andeutung der Wimpern oder der Lidfalten ist niemals die Rede. Dabei sind die Augen so stark in die Länge gezogen, dass sie oft mit dem inneren Augenwinkel fast den Nasenrücken berühren; auch der Schläfegegend kommt der äussere Augenwinkel oft auffallend nahe, doch ist nach dieser Seite die Verlängerung der Lidspalte meist nicht eine so gründliche wie nach der nasalen Seite.

Das Männerauge ist stets als Kreis gezeichnet, dessen Mitte entweder ein schwarzer Punkt oder ein eingeschriebener konzentrischer Kreis einnimmt. Bisweilen fehlen diese Andeutungen der Pupille auch ganz. Zu beiden Seiten des als Kreis gemalten Auges finden sich entweder je ein Dreieck oder auch nur ein einfacher Strich als Andeutung der Lidspalte.

Von Wimpern und Lidfalten findet sich niemals eine Andeutung.

Die Brauen sind bei Männern wie bei Frauen entweder als leicht gewölbter Bogen, oder einfach als grader Strich gezeichnet.

Männer- wie Frauenaugen lassen beide die richtige Wiedergabe der Profilstellung noch vollständig vermissen. Mag auch das Gesicht im Profil gezeichne sein, so ist das Auge dabei immer in voller Länge sichtbar, ungefähr so, wie es

Das untere Lid kann dadurch, dass es höher wie gewöhnlich auf den Augapfel heraufgezogen wird, seine mimische Funktion bethätigen. Und zwar pflegt diese Höherstellung des Unterlides meist mit einer Senkung des Oberlides vergesellschaft zu sein. Die antike Plastik hat für das Venusauge die Hebung des unteren Lides in besonders ausgesprochener Weise verwertet und zwar in der Weise, dass entweder das untere Lid in seiner ganzen Ausdehnung oder nur teilweise gehoben zur Darstellung gebracht wurde. Meist war es dann die innere nasale Hälfte, welche

---

sich beim Anblick des Gesichtes von vorn darstellt. Und zwar wurde diese mangelhafte Profilstellung so lange geübt, als man die Figuren schwarz auf den roten Thon auftrug und dieselbe Darstellung begegnet uns auch auf den Reliefs der archaischen Periode.

II. Typus. Die Figuren sind in der Farbe des Thones d. h. gelb oder rot auf schwarzem Grund dargestellt.

Mit dem Augenblick, wo der Maler gelernt hatte, die Figuren durch Aussparen in der Farbe des Gefässes zu halten, macht sich auch insofern ein gewaltiger Fortschritt bemerklich, als der sexuelle Unterschied zwischen Männer- und Frauenauge aufgegeben wurde. Die Augen, männliche wie weibliche, werden nunmehr oval gezeichnet, aber in dieser ovalen Form wird vor der Hand noch ganz genau derjenige Typus bewahrt, den während der früheren Periode das ovale Frauenauge gehabt hatte. Die Lidränder dieses Ovals sind leicht gewölbt oder wellenförmig; die Pupille ist entweder mit der Iris zusammen als grössere schwarze Scheibe gemalt oder es ist die Pupille als kleiner schwarzer zentraler Punkt und die Iris als konzentrisch darum herumlaufender Kreis gezeichnet. Die Brauen sind als Striche wiedergegeben; Wimpern und Lidfalten fehlen und auch die Profilstellung ist noch genau die gleich mangelhafte wie früher. Erst in späteren Perioden der Vasenmalerei tritt die richtige Profilstellung auf und dann sind auch die Lidfalten wiedergegeben, ebenso die Wimpern und die Ausbuchtung des inneren Augenwinkels.

Die nämlichen Beobachtungen, wie an den durch Aussparen hergestellten Figuren der Vasenbilder, kann man an den von Gerhard (16a) reproduzierten Darstellungen der Spiegel machen. Diese Gravierarbeiten zeigen die gleiche Entwickelung, die die Malerei in den späteren Phasen eingeschlagen hatte, als sie Männer- und Frauenauge in derselben Weise als Oval darstellte. Auch diese Gravierungen kennen den Unterschied zwischen rundem Männer- und ovalem Frauenauge nicht, sondern bilden beide oval. Dabei kann man sehr deutlich bemerken, wie aus der unvollkommenen Form mit der mangelhaften Profilstellung allmählich eine korrekte Zeichnung mit richtiger Profilhaltung sich entwickelt und zwar ganz in der Weise, wie wir sie soeben bei der Malerei kennen gelernt haben.

stärker gehoben wurde; so finde ich eine solche Behandlung bei einzelnen Venusköpfen. Besonders deutlich sah ich sie bei der Capitolinischen Venus, weniger kräftig bei der Münchner Venus und der Venus von Medici; ganz vermisst habe ich sie bei der Venus von Milo.

§ 5. Das Verhalten der Lidränder ist nächst der Stellung der Lider für die Form der Lidspalte von massgebender Bedeutung. Besonders ist es der Schnitt der Ränder, welcher hierbei in Betracht kommt. Sind beide Lidränder in einer gewölbten Linie gezeichnet, so erscheint die Lidspalte oval und je ausgesprochener die Wölbung der Ränder ist, um so grösser wird auch das Oval der Lidspalte. Einzelne antike Künstler, besonders der frühen Epochen, haben in dem Wunsch, das Oval des Auges möglichst gross erscheinen lassen, die Wölbung des Oberlides in so übertriebener Weise dargestellt, dass der Rand nicht mehr in einer Bogenlinie verläuft, sondern die Form eines stumpfen Winkels angenommen hat, dessen Spitze grade in der Mitte des Randes liegt. Die Lidspalte gewinnt dadurch die Form eines Dreieckes, wie sie z. B. der Herakopf aus Olympia besitzt (vergl. Figur 4). Welchen erhabenen Eindruck ein schön gewölbter Lidrand dem Auge verleiht, zeigt die Juno Ludovisi.

Die Höhe der Wölbung der Lidränder liegt übrigens meist grade in der Mitte derselben, sodass also die grösste Weite der Lidspalte auch in der Mitte des Auges sich findet. Ausnahmen von dieser Regel kommen des öfteren vor und besitzen einen besonderen Schönheitswert. Liegt die grösste Weite der Lidspalte mehr nach der Nase zu, so nimmt dieselbe eine Form an, welche in ihrer ästhetischen Bedeutung allgemeine Anerkennung gefunden hat und den Namen „mandelförmiges Auge“ trägt. Auch das gegenteilige Verhalten wird beobachtet, bei dem also die grösste Weite der Lidspalte gegen den äusseren Winkel hin verschoben ist, während nach dem inneren Winkel hin die Lidspalte auffallend schmal erscheint. Eine derartige Form des Auges ruft den Eindruck des Lüsternen hervor, da die Geberde der Lüsternheit durch Heraufziehen des Unterlides, besonders der inneren Hälfte desselben,

gekennzeichnet wird. Von dieser Erkenntnis ausgehend wird eine so geformte Lidspalte nicht selten der Venus gegeben; so finde ich sie z. B. bei der Capitolinischen Venus. Bedingt wird diese Augenform durch eine ungemein graziöse Gestaltung des unteren Lidrandes; es verläuft derselbe nämlich in einer zart gezeichneten Wellenlinie, bei welcher die Concavität nach dem äusseren, die Convexität nach dem inneren Lidwinkel hin gelegen ist. Die Griechen verglichen diese Formung des unteren Lidrandes mit der Ranke des jungen Weines und nannten ein so gestaltetes Lid *ἑλικο-βλέφαρος*. Eine derartige Lidformung verleiht, ist sie in sehr ausgeprägtem Grade vorhanden, dem Auge, wie soeben bemerkt wurde, etwas Lüsternes, bei geringerer Entwickelung aber etwas ungemein Weiches und Liebliches. Deshalb kann sie der Künstler grade mit besonderem Vorteil bei Darstellung des Frauenauges verwerten. Wird der genannte Schnitt des unteren Lides noch mit einer kräftigen Hebung desselben kombiniert, so haben wir den Typus der Augenform, welchen die antike Plastik für das Venusauge entwickelt hat. Gar nicht am Platze ist sie aber an Augen, welchen der Ausdruck des Erhabenen und Majestätischen gegeben werden soll; hier ist nur die ausgesprochene Wölbung der Lidränder in Anwendung zu bringen. Ich bin deshalb auch erstaunt, dass Winckelmann (29 I. Teil, Kapitel 4, Seite 360), obgleich er die Lider der Venus *ἑλικοβλέφαρος* nennt, doch meint, die Juno Ludovisi habe den Schnitt des Lidrandes, welcher jenes Beiwort verdient, in besonders deutlicher Ausprägung.

Aber die Lidränder sind auch noch in anderer Beziehung, als wie grade durch ihren Schnitt für die plastische Kunst, von Bedeutung. Mag auch der schmale, mit einer vorderen und hinteren scharfen Kante begrenzte Lidrand kein besonderes künstlerisches Moment enthalten, so ist doch der die vordere Lidkante umsäumende Wimpernkranz um so bedeutsamer. Er verhüllt die nackte Kahlheit des Lidrandes und dämpft in zarter Weise den Blick. Bei dieser ausgesprochen ästhetischen Bedeutung des Wimpernkranzes mag seine Darstellung für die plastische Kunst ganz gewiss hohen Wert haben, doch bietet dieselbe grade der plastischen Reproduktion recht beträchtliche Schwierigkeiten. Denn da der

Künstler doch nicht daran denken kann, jedes Haar des Wimpernkranzes einzeln zur Darstellung zu bringen, so bleibt ihm nichts übrig, als den Wimpernkranz im ganzen, in Form eines saumartigen Fortsatzes der vorderen Lidkante zu bilden. Thut dies der Künstler und befleissigt er sich hierbei einer gewissen Zurückhaltung, so wird er mit einer so gearteten Behandlung immer Erfolg erzielen. Denn die leicht vorspringende Verlängerung der Lidkante verdeckt die unschöne Nacktheit der letzteren und beeinflusst durch die von ihr geübte Beschattung auch den Ausdruck des Auges in wirksamer Weise. In der antiken Plastik wurde die Verbreiterung der Lidränder denn auch von den Künstlern sehr oft in Anwendung gebracht. In allen Perioden der Kunst begegnen wir ihr. Unsere Figur 7 zeigt die Verbreiterung des unteren Lidrandes recht deutlich. Bisweilen wurde dieselbe aber in so ausgiebiger Weise geübt, dass wir auf die Vermutung kommen, der Künstler müsse bei einer derartig übertriebenen Bildung noch besondere Zwecke verfolgt haben. So zeigt z. B. die Hera Farnese Lidränder, welche wie mächtige Wülste weit über das Lid hervorspringen. Diese durchaus den Eindruck des Pathologischen machenden Lidränder wurden nach unserer Auffassung vom Künstler nur gebildet, um eine ausgiebige farbige Nachahmung des Wimpernkranzes anbringen zu können. Nur von diesem Gesichtspunkt aus ist, mir wenigstens, die Bildung der Lidränder bei dem Herakopf verständlich. (Man vergl. übrigens Abschnitt 4 § 22.) Da wir wissen, dass die farbige Nachbildung des Auges im Altertum gern und oft geübt wurde (man vergl. die folgenden Seiten), so scheint unsere Annahme nicht ohne Berechtigung zu sein; besonders wenn wir erwägen, dass grade eine leichte Färbung des Lidrandes eine ungemeine Steigerung des Augenausdruckes bewirkt.

Mag die plastische Nachbildung der Wimpern für das geöffnete Auge sonach eine ganz unbestreitbare Berechtigung besitzen, so scheint mir das geschlossene Auge des Schlafes oder Todes in diesem Punkt doch zu grosser Vorsicht zu mahnen. Bei dem geschlossenen Auge kann von einer Steigerung des Ausdruckes durch Verbreiterung der Lidränder doch gar nicht mehr die Rede sein, und der Künstler thut daher am besten, wenn er die Darstellung

der Wimpern in diesem Fall entweder ganz unterlässt oder sie doch höchstens durch eine leichte Verlängerung der vorderen Lidkante andeutet, wie dies z. B. bei dem schlafenden Barberinischen Satyr in München geschehen ist. Dass eine übertriebene Nachbildung der Wimpern des geschlossenen Auges stets einen unschönen Eindruck hervorruft, zeigt die schlafende Ariadne auf das deutlichste.

Uebrigens scheinen die alten Künstler auch noch in anderer Weise eine Nachahmung der Wimpern versucht zu haben; wenigstens findet man an einzelnen Figuren längs des Lidrandes Spuren, welche darauf schliessen lassen, dass man einzelne, aus Metall gebildete Wimpernhaare eingesetzt hatte. (Man vergl. Winckelmann 29 I. Teil, Kapitel 4, Seite 360.)

Aber die Künstler haben unter Umständen auch kein Bedenken getragen, den Lidrand auffallend schmal zu gestalten. Vornehmlich ist es das Venusauge, welches eine derartige Verschmälerung des unteren Lidrandes zeigt. Der Lidrand ist hier nicht allein auffallend schmal gehalten, sondern er ist auch nicht scharf gegen die Augapfeloberfläche abgesetzt. Mit dieser Behandlung gewinnt das Auge, wenn ich so sagen darf, etwas Verschwimmendes. Den Grund für diese Behandlung des unteren Lidrandes findet der Künstler in der Beschaffenheit des normalen Auges. Nach den Untersuchungen von Stellwag ruht nämlich auf dem unteren Lidrand eine dünne Flüssigkeitsschicht, welche, wenigstens nach den Versicherungen der Dichter, im Affekte der Liebe ganz besonders sich bemerklich machen soll. Das Weiche und Verschwommene, welches diese Flüssigkeitsschicht dem Ausdruck des Auges verleiht, wollte der Künstler offenbar mit der in Rede stehenden Darstellung des unteren Lidrandes wiedergeben. (Man vergl. § 26.)

Für die plastische Kunst bemerkenswert ist noch die Thatsache, dass der obere Lidrand recht häufig nach der Schläfe hin sich über den äusseren Lidwinkel in Form einer leichten Falte hinauserstreckt. So unbedeutend dieses Verhalten vielleicht erscheinen mag, so hat es doch eine wesentliche ästhetische Bedeutung. Denn diese in sehr gefälliger Linie verlaufende Falte belebt die Lidwinkelpartie in anregender Weise; man vergleiche nur einmal den

Eindruck, den der äussere Lidwinkel des Apollo vom Westgiebel des olympischen Tempels in seiner Nacktheit macht (Figur 5), mit dem Eindruck, welchen der Lidwinkel des in Figur 8 kopierten Auges hervorruft.

An dem äusseren wie inneren Ende gehen die beiden Lidränder eine Verbindung mit einander ein, welche als Lidspaltenwinkel bezeichnet wird; und zwar unterscheidet man den inneren oder nasalen und den äusseren oder temporalen Winkel. Beide sind durch ihre mimisch-ästhetische Bedeutung für die plastische Kunst von Wichtigkeit und müssen wir uns deshalb mit ihnen des Näheren beschäftigen.

§ 6. Die Lidspaltenwinkel. Der äussere Lidwinkel ist mehr oder minder spitz, während der innere sich leicht abrundet und gegen die Nase in eine Ausbuchtung ausläuft, in welcher man ein kleines drüsiges Gebilde, die Thränenkarunkel, bemerkt. Diese Ausbuchtung ist übrigens meist leicht nach unten geneigt, wie dies auch die antiken Köpfe häufig zeigen. In besonders auffallender Weise hat die antike Vasenmalerei die Ausbuchtung des inneren Winkels steil nach unten gerichtet dargestellt; vorzüglich ist dies bei jenen grossen Tieraugen der Fall, welche auf einzelnen Vasen ganz allein ohne Wiedergabe des Gesichtes zur Darstellung gebracht sind.

Der äussere Lidspaltenwinkel pflegt fast immer ein wenig höher zu stehen als wie der innere, eine Thatsache, von deren Richtigkeit man sich dann besonders leicht zu überzeugen vermag, wenn man ein Auge in halber Profilstellung von der Schläfeseite aus betrachtet. Doch ist diese Differenz im Höhenstand beider Winkel nicht bedeutend genug, um einen bemerkbaren Schiefstand der Lidspalte bewirken zu können. Sieht man die Lidspalte von vorn an, so erscheint dieselbe deshalb horizontal und nicht schräg gestellt, wie dies auch Brücke (8 pag. 9) betont. Die Höhendifferenz der beiden Winkel hat Sömmering (27 Taf. I Fig. 1) in treffender Weise abgebildet, wie dies Fig. 2 auf den angehängten Tafeln zeigt; denn während die horizontale Linie XX den äusseren Winkel halbiert, bleibt der innere unterhalb derselben.

Auffallend wird die Höhendifferenz der Lidwinkel resp. die durch sie bedingte Schiefstellung der Lidspalte erst dann, wenn der äussere Winkel sehr erheblich höher steht, wie der innere.

Bei gewissen Völkerschaften, so z. B. denen der mongolischen Rasse, ist eine derartige Stellung der Lidwinkel und der Lidspalte eine nationale Eigentümlichkeit. In der antiken Plastik findet man die Lidspalte meist in horizontaler Stellung ohne wesentliche Abweichung des äusseren Winkels nach oben. Nur ausnahmsweise ist der äussere Winkel so hoch gestellt, dass die Lidspalte in bemerkbarer Weise schräg von oben und aussen nach unten und innen verläuft; so ist dies z. B. bei einem aus der archaischen Periode stammenden Athenakopf in Athen der Fall. In besonders übertriebener Weise kommt die Höhendifferenz der Winkel auf einigen Vasenbildern zur Darstellung; so vergleiche man z. B. eine im kgl. Museum zu Berlin befindliche Schale, welche bei Gerhard (16 Bd. IV, Tafel CCLI) abgebildet ist.

Die umgekehrte Stellung, bei der also der innere Winkel erheblich höher liegt als der äussere, findet man des öfteren, wenn der Künstler die Darstellung eines heftigen körperlichen oder seelischen Schmerzes beabsichtigt hatte. Die Thatsache, dass bei heftigem Schmerz das nach innen gelegene Ende der Augenbraue, der sog. Brauenkopf, stark in die Höhe gezogen wird (vergl. Darwin 12 p. 181), hat in solchen Fällen den Künstler offenbar veranlasst, in analoger Weise wie den Brauenkopf auch den darunter gelegenen Teil der Lidspalte höher zu stellen, um den Ausdruck des Schmerzes auf diese Weise recht plastisch wiederzugeben; so zeigt z. B. das Auge des Laokoon neben sehr energischer Hebung des Brauenkopfes auch die innere Hälfte der Lidspalte auffallend nach oben ansteigend.

Allein der äussere Lidspaltenwinkel pflegt nicht blos in der Mehrzahl der Fälle höher gestellt zu sein wie der innere, sondern er ist meist auch weiter zurückgelagert. Sehr deutlich ist dieses Verhältnis bei solchen Lidspalten zu sehen, welche besonders lang geschlitzt sind. Hier liegt der äussere Winkel auffallend weit gegen die Schläfe, ist besonders spitz und wird durch das obere Lid mit seinen Wimpern zum teil verdeckt. Er tritt infolgedessen weniger

deutlich in Erscheinung als dies für gewöhnlich der Fall ist und gewinnt deshalb ein weiches, leicht verschwommenes Ansehen. Hat dagegen das umgekehrte Verhältnis statt, ist die Lidspalte kürzer wie gewöhnlich und liegt somit der äussere Winkel weiter nach vorn und wird er ausserdem von den ihm benachbarten Weichteilen, besonders vom Brauenwulst, nicht teilweise verdeckt, so ist er weniger spitz wie gewöhnlich, wird von dem oberen Lid und den Wimpern gar nicht verhüllt und macht sich deshalb in ziemlich aufdringlicher Weise bemerkbar. Er erscheint infolgedessen härter und schärfer gezeichnet als wie dies gewöhnlich der Fall zn sein pflegt. In höchst eigenartiger Weise kann man ein derartiges schroffes Hervortreten des äusseren Augenwinkels bei den Figuren der Tempelskulpturen in Olympia bemerken (man vergl. Abschnitt 3 § 19 u. 20, sowie Fig. 5). Der Künstler muss der soeben erwähnten Thatsachen stets eingedenk sein, da sie für die charakteristische Verkörperung seelischer Affekte von Bedeutung sind. Für die plastische Darstellung gewisser geistiger Zustände ist die zurückgeschobene Lage des äusseren Lidwinkels ganz gewiss von grosser Bedeutung, so für die Darstellung aller sanften Affekte. Für die Verkörperung der Angst und der Wut ist dagegen der mehr nach vorn gelagerte äussere Winkel am Platz, da hier in dem Auge der Ausdruck des Harten, Scharfen nicht fehlen darf. Auch für die Behandlung der Augen an Porträtköpfen dürfte die Lage des äusseren Winkels Beachtung verdienen. Ein energischer, kräftiger Charakter wird eher zum Ausdruck gebracht werden können, wenn der nach vorn gelagerte Winkel kräftig sich bemerkbar macht, als wenn mit Rückwärtsschiebung jenes Winkels das Auge etwas Weiches gewinnt.

Uebrigens möchte ich glauben, dass der rückwärts gelagerte Winkel für das Auge einen grösseren Schönheitswert besitze, als wie das gegenteilige Verhalten. Vielleicht haben aus derartigen Rücksichten die antiken Bildhauer so oft gerade den äusseren Lidwinkel stärker nach aussen gerückt, wenigstens findet man an Bildwerken aller Kunstepochen dieses Verhalten. Wenn Brücke (8 p. 10) meint, dies sei hauptsächlich deshalb geschehen, weil das Auge alsdann besser im Profil sich darstelle, so möchte ich ihm

hierbei doch nicht ganz beistimmen, denn auch solche Figuren antiker Vasenbilder, welche dem Beschauer das volle Gesicht zukehren, zeigen des öfteren einen, häufig sogar ganz ungebührlich nach der Schläfe verlängerten Winkel; hier kann von einer durch den Künstler beabsichtigten Profilwirkung aber doch nicht die Rede sein. In besonders typischer Weise zeigt übrigens die assyrische und ägyptische Kunst die genannte Behandlungsweise des äusseren Winkels. Auch dieser Umstand bestärkt mich in dem Glauben, dass es hauptsächlich ästhetische Gründe waren, welche die antiken Künstler bestimmten, den äusseren Augenwinkel mehr minder weit gegen die Schläfe zurückzuschieben. Grosse Bedenken gewinnt die genannte Darstellung des äusseren Winkels dann, wenn der innere Winkel zugleich mehr als billig nach vorn gerückt wird. Die ganze Lidspalte gewinnt alsdann eine schiefe Stellung, indem der nasale Teil nach vorn, der äussere Teil auffallend nach hinten tritt. Einer derartigen Darstellung begegnet man auf den antiken Bildwerken nur ausnahmsweise; so zeigen z. B. die Augen einzelner Figuren der Aeginetengruppen einen derartigen Typus.

Aufmerksam möchte ich schliesslich noch auf die schon in § 5 erwähnte Thatsache machen, dass bei dem äusseren Lidwinkel die leistenartige Fortsetzung des oberen Lidrandes nicht blos ein belebendes, sondern auch ein ästhetisches Moment bildet. Der bildende Künstler wird deshalb unter allen Umständen gut thun, sich dieser Thatsache zu erinnern.

Die antike Plastik hat jene Bildung mit grossem Vorteil benutzt und selbst schon in frühen Perioden derselben können wir dem leistenartig über den äusseren Lidwinkel hinausgeführten Lidrand begegnen. Man vergl. Fig. 7 u. 8.

§ 7. Der in der Lidspalte zu Tage tretende Teil des Augapfels stellt der plastischen Kunst, gemäss seiner eigenartigen Beschaffenheit, Aufgaben, welche zum Teil völlig ausserhalb des Rahmens derselben liegen. Das lebhafte Farbenspiel des Augapfels mit seinem schillernden Weiss der Lederhaut und den zahlreichen Farbennüancen der Iris ist der Darstellung durch den Meissel ebenso entrückt, wie die blitzenden und lichtsprühenden

Reflexe der Hornhaut. Aber selbst auch die Krümmungsverhältnisse des Augapfels sind gerade in seinem Lidspaltenteil so eigentümlicher Natur, dass auch sie für die plastische Darstellung einen recht spröden Vorwurf bilden.

Beginnen wir unsere Besprechung mit den Krümmungsverhältnissen des Augapfels.

Die Oberfläche des in der Lidspalte sichtbarwerdenden Teiles des Augapfels ist in allen ihren Teilen durchaus nicht in der gleichen Weise gewölbt. Der mittlere Teil derselben — die Hornhaut — zeigt eine erheblich andere Krümmung, als wie die gesamte andere Augapfeloberfläche, er ragt über die ihn umgebende Fläche mehr minder stark hervor. Man hat dieses Verhältnis in sehr treffender Weise der Art gekennzeichnet, dass man gesagt hat, die Hornhaut sitze in dem Augapfel wie etwa ein Uhrglas in der Uhr. Aber nicht genug mit diesen Krümmungsunterschieden zwischen Hornhaut und der übrigen Augapfeloberfläche hat die Hornhaut auch selbst noch oft genug in ihren verschiedenen Meridianen bedeutende Krümmungsdifferenzen aufzuweisen; so sind z B. der vertikale und der horizontale Meridian jener Haut oft in so verschiedener Weise gekrümmt, dass für den Besitzer eines derartigen Verhältnisses recht erhebliche Sehstörungen sich ergeben. Und schliesslich ist der Krümmungsradius der Hornhaut auch nicht unwesentlichen individuellen Schwankungen unterworfen. Ob die Krümmungsverhältnisse der Hornhaut sexuelle Verschiedenheiten zeigen, ist bis jetzt, wie dies bereits Waldeyer (28) bemerkt hat, noch nicht untersucht, worden, aber selbst wenn solche vorhanden sein sollten, so sind sie doch jedenfalls so gering, dass sie nur durch feine instrumentelle Messungen nachgewiesen werden könnten.*) Dem Beschauer müssten sie sich für gewöhnlich deshalb stets entziehen.

*) Als ich mit der Correctur dieses Bogens beschäftigt war, kam mir eine Zeitungsnotiz zu Gesicht, nach der soeben in Berlin auf die Veranlassung Waldeyer's von Dr. Greff Untersuchungen über sexuelle Unterschiede des Männer- und Frauenauges ausgeführt worden sein sollen. Nach dieser Notiz sind die betreffenden Untersuchungen vollständig negativ ausgefallen und sexuelle Unterschiede weder in der Augapfel-Krümmung noch in den Lidern oder der Lidspalte gefunden worden. Die Veröffentlichung dieser interessanten Untersuchungen wird ja wohl demnächst erfolgen.

Alle die gesamten Krümmungsunterschiede könnten für die uns hier beschäftigenden Fragen nur dann eine Bedeutung beanspruchen, wenn sie auf die mimischen Funktionen des Auges irgend einen Einfluss in massgebender Weise auszuüben vermöchten. Davon kann aber gar nicht die Rede sein. Mimisch sind alle jene Unterschiede völlig belanglos. Ob der Krümmungsradius der Hornhaut ein anderer ist, als der der Lederhaut, ist für den Ausdruck des Auges ebenso gleichgültig, als wie die Krümmungsdifferenzen des vertikalen und horizontalen Hornhautmeridians dies sind. Denn alle jene Krümmungsdifferenzen sind bei gewöhnlicher Betrachtung des Auges überhaupt gar nicht wahrnehmbar. Selbst die so bedeutenden Unterschiede in der Krümmung der Horn- und Lederhaut machen sich für gewöhnlich kaum bemerkbar und man muss schon recht genau zusehen und das Auge in scharfer Profilstellung betrachten, wenn man der Hornhautkrümmung ansichtig werden will. Darüber aber, ob die Hornhaut verschiedener Individuen Krümmungsdifferenzen zeige, wird eine auch noch so genaue Betrachtung allein niemals Aufschluss geben können, zum Nachweis derselben sind sehr feine und schwierige Untersuchungen notwendig.

Wie soll sich nun der Künstler diesen verwickelten Krümmungsverhältnissen des Lidspaltenteiles des Auges gegenüber verhalten? Die Antwort auf diese Frage haben wir eigentlich schon auf den vorigen Zeilen gegeben, als wir sagten, die Krümmungsdifferenzen seien für gewöhnlich wenig oder gar nicht sichtbar und darum mimisch völlig belanglos. Mit dieser Thatsache verliert die plastische Reproduktion jener Krümmungsverhältnisse so sehr an Bedeutung, dass der Künstler am besten fährt, sich um sie gar nicht weiter zu kümmern, zumal der Versuch, sie plastisch zu fixieren, keineswegs einen besonderen ästhetischen Vorteil bietet, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man die Augen des Apollo Sauroktonos der Villa Albani betrachtet. Der Versuch, die Wölbung der Hornhaut besonders auszuarbeiten, den der Künstler bei dieser Figur unternommen hat, trägt zu einer Steigerung des Ausdruckes hier nicht im Geringsten bei.

Es wird bei dieser Sachlage der Künstler am besten thun,

wenn er für den gesamten Lidspaltenteil des Augapfels die gleiche Wölbung wählt. Welchen Krümmungsradius er dabei für diese, wenn ich so sagen darf, Durchschnittskrümmung nehmen will, ist ziemlich gleichgültig und wird viel mehr von seinem Geschmack, als wie von mimischen Rücksichten abhängen. Denn der Grad der Augapfelkrümmung hat mimisch eine sehr untergeordnete Rolle, wie uns dies die Betrachtung der antiken Kunstwerke recht deutlich beweisst. Sehen wir doch, wie der eine Künstler denselben Ausdruck vermittelst starker Augapfelkrümmung erzielt, für welchen der andere Künstler eine flachere Behandlung wählt; so ist der Augapfel der Juno Ludovisi stärker gewölbt, als der des Zeus von Otricoli, und doch besitzen beide den Ausdruck des Majestätischen und Erhabenen in vollkommenster Weise. Im allgemeinen dürfte der Künstler sich viel mehr vor dem Zuviel hüten müssen, als er das Zuwenig zu fürchten hat. Denn ein allzu stark gewölbter Augapfel ruft leicht den Ausdruck des Glotzens hervor, wie dies z. B. gewisse Köpfe der archaischen Periode darthun, oder er sieht doch wenigstens unatürlich gespannt aus, während ein flach gehaltener Augapfel den vom Künstler beabsichtigten Ausdruck wohl kaum nachhaltig zu stören imstande sein wird; so hat z. B. die Hera Farnese flach gewölbte Aepfel, ebenso der Laokoon und doch kann man bei beiden wahrhaftig nicht davon reden, dass diese Behandlung des Augapfels den Gesamteindruck irgendwie beeinträchtige.

Die antiken Darsteller sind in der Behandlung der Augapfelkrümmung denn auch mit grösster Willkür verfahren und sie haben sich nicht gescheut, falls sie sich für ihr Kunstwerk davon einen ästhetischen Vortheil versprachen, die Krümmungsverhältnisse in der eigenmächtigsten Weise zu ändern. Brunn (9 p. 267) hat denn auch vollständig Recht, wenn er sagt: „In der Marmorplastik der griechischen Kunst bis tief hinein in die Zeit der Diadochen werden wir nie ein Auge finden, dessen Augapfel eine der Wirklichkeit entsprechende Rundung zeigte. Immer ist dasselbe etwas abgeplattet, um durch die der Pupille entsprechende Fläche dem Blick eine bestimmte Richtung zu geben, oder es ist überhaupt in seinen Formen vollständig umgebildet, also eigentlich unnatürlich, um in

Verbindung mit den Augenlidern und der übrigen Umgebung einen bestimmten geistigen Ausdruck zu erzielen, wie er in der Wirklichkeit nur durch die Verbindung von Form, Farbe und Lichtglanz erzeugt wird. Das Auge des Laokoon folgt noch vollständig diesen Prinzipien der früheren griechischen Kunst."

Uebrigens trifft dieser Ausspruch Brunns keineswegs etwa nur für gewisse Perioden der antiken Plastik zu, vielmehr möchte ich ihm eine ganz allgemeine Geltung zukommen lassen, denn in allen Perioden der Kunst bis auf den heutigen Tag hat die Augapfel-Oberfläche eine Vergewaltigung erfahren; und wenn selbst der Künstler völlig darauf verzichtet hat, durch irgendwelche Vertiefungen oder Abschliffe der Apfel-Oberfläche den Ausdruck zu beleben, so liegt doch streng genommen darin schon eine Beeinträchtigung der natürlichen Form, dass der Darsteller die Verschiedenheit der Oberflächen-Krümmungen in einer willkürlich gewählten Durchschnittsform zum Ausdruck bringt. Aber diese Willkürlichkeit des Künstlers ist nicht etwa blos entschuldbar, sondern sie ist sogar ein ästhetisches Postulat; denn die strenge Nachahmung der Natur würde in diesem Fall vielleicht den Augenarzt oder den Anatomen interessieren, aber für die plastische Verkörperung eines künstlerischen Motives durch die Ueberlastung mit einem mimisch wertlosen anatomischen Detail nur verschleiernd wirken.

Man könnte nun aber noch die Frage aufwerfen, ob bei der Darstellung der Augapfel-Krümmung der einzelne Künstler stets nur seiner eigensten individuellen Auffassung gefolgt sei, oder ob es nicht Perioden in der antiken Plastik gegeben habe, wo die Behandlung der Krümmungsverhältnisse des Auges im Anschluss an einen gewissen Schulschematismus erfolgt sei? Diese letztere Annahme scheint durch die Thatsache gestützt zu werden, dass, wie Curtius (11) mitteilt, bei den in Olympia gefundenen Figuren die Krümmung der männlichen Augen durchgehends eine viel ausgesprochenere sei, wie die der weiblichen. Die diesbezüglichen Abbildungen, welche dieser berühmte Gelehrte beibringt, beweisen es allerdings ganz gewiss, dass Unterschiede in den Krümmungsverhältnissen des männlichen und weiblichen Auges bei verschiedenen antiken Kunstwerken vorhanden sind; aber das scheint mir

doch noch recht fraglich, ob diese Unterschiede sich über das Niveau des Zufälligen oder sagen wir lieber des Individuellen erheben und eine allgemeine Bedeutung beanspruchen dürfen. Verweilen wir ein wenig bei dieser Frage.

Dass die Natur dem Künstler durchaus keine Veranlassung giebt, in den Krümmungsverhältnissen des Auges prinzipielle sexuelle Unterschiede zum Ausdruck zu bringen, hat bereits Waldeyer (28) angedeutet und wir haben auf den vorhergehenden Zeilen uns auch schon über diesen Punkt ausgelassen. Und ob die das Auge umgebenden Hautteile so weitgehende und auffallende Geschlechtsunterschiede zeigen, dass sich der Künstler genötigt gefühlt hätte, diese Unterschiede plastisch zu reproduzieren, sie vielleicht in einer Verschiedenheit der Augapfel-Krümmung zu fixieren, das scheint mir doch recht fraglich. Die Annahme eines prinzipiellen Unterschiedes zwischen männlichem und weiblichem Auge beruht vorläufig nur auf den Angaben von Sömmering (27), und diese Angaben stützen sich, wie wir dies bereits schon in § 4 dargethan haben, keineswegs auf eine Reihe exakter Untersuchungen, als sie vielmehr lediglich nur aus den naturphilosophischen Anschauungen dieses Gelehrten herrühren. Und selbst Sömmering hat, so verlockend ihm vielleicht auch seine naturphilosophische Auffassung der menschlichen Körperformen eine derartige Annahme gemacht haben mag, doch Bedenken getragen, für das menschliche Auge ein allgemein-gültiges sexuelles Unterscheidungsmerkmal aufzustellen; vielmehr sagt er ausdrücklich: „Indessen sind diese Unterschiede nicht in den Augen aller Individuen gleich merklich und auffallend, sondern nur in ausgezeichnet männlichen oder weiblichen Augen.“ Man thut also besser, in dieser Frage der anatomischen Gewährleistung Sömmering's nicht allzu grosse Bedeutung beizumessen. Und genau dasselbe gilt von Gerard Audran (4), von dem man ganz mit Unrecht meint, er habe durch exakte Messungen und Vergleiche der Augen verschiedener antiker Statuen einen durchgreifenden Unterschied in der Darstellung des männlichen und weiblichen Auges nachgewiesen. Ich kann auf Grund einer sehr genauen Kenntnisnahme des Audran'schen Werkes versichern, dass

jener Autor an die Aufstellung eines solchen Unterschiedes an keiner Stelle seiner Untersuchungen gedacht hat.

Wenn wir also aus den anatomischen Verhältnissen keineswegs die Annahme eines prinzipiellen sexuellen Unterschiedes zwischen Männer- und Frauenauge ableiten dürfen, so kann jene von Curtius entdeckte, doch nun einmal vorhandene Verschiedenheit in der Darstellung der Krümmungsverhältnisse des Auges entweder nur als das Produkt einer Schulauffassung gelten oder sie muss als ein rein individueller Ausdruck der Ansichten des betreffenden Darstellers der von Curtius untersuchten Figuren angesehen werden. Fast möchte ich das Letztere glauben, denn von einer streng durchgeführten verschiedenartigen Behandlung der Krümmung des männlichen und weiblichen Auges kann, soweit meine eigene Kenntnis der antiken Bildwerke reicht, in keiner Schule die Rede sein. Selbst das in so übertriebenem Masse flach gebildete Auge der archaischen Hera kann nicht als Erzeugnis einer Schulauffassung gelten, denn andere weibliche Figuren der archaischen Periode, und zwar sowohl des Früh- wie Spätarchaismus, zeigen keine Spur des Flachauges; ja im Gegenteil können wir weibliche Köpfe beibringen, die kolossal gewölbte Augäpfel haben, so z. B. den Pallaskopf in Athen, die Meduse auf den Metopen von Selinunt. Bei dem letzten Bildwerk zeigen die Augen des Perseus und die der Meduse keine Krümmungsunterschiede, die man als sexuelle verwerten könnte. Und ebenso wenig ist dies bei den Figuren der Aeginetengruppen der Fall; hier hat die Pallas, nach meiner Untersuchung, Augäpfel, die sich in ihrer Rundung keineswegs von denen der Männer unterscheiden. Ja es fehlt sogar nicht an Beispielen dieser Kunstepoche, welche das Frauenauge stark gewölbt und das Männerauge flach gehalten zeigen; ein Blick auf die Augen des Pallaskopfes in Athen und des Apollo von Tenea zeigt dies Verhalten, denke ich, in deutlichster Weise. Und auch alle späteren Schulen der antiken Plastik liefern Figuren genug, in denen der Mann das Flach-, das Weib das Kugelauge besitzen.

Ein besonders geeignetes Material zur Entscheidung dieser Frage könnte wohl die Niobidengruppe bieten, da hier Männer und Frauen von demselben Künstler zur Darstellung gebracht worden

sind. Ich habe nun diese Gruppe, soweit mir dieselbe zugängig war, auf die Krümmungsverhältnisse des Augapfels untersucht, muss aber bekennen, dass ich mich von der Anwesenheit nennenswerter Krümmungsunterschiede hierbei nicht überzeugen konnte. So sehr auch sonst der Künstler sexuelle Unterschiede in den Gesichtern der Töchter und Söhne der Niobe betont — man vergleiche hier besonders die Bildung der Brauen mit den daran grenzenden Partieen der Stirn — so weisen die Oberflächen der Augäpfel derartige Unterschiede doch nicht in so charakteristischer Weise auf, um aus ihnen eine prinzipielle Verschiedenheit in der Behandlung des männlichen und weiblichen Augapfels ableiten zu können.

Curtius macht zur Erklärung der von ihm gefundenen Thatsache darauf aufmerksam, dass die Alten den Löwen als den Repräsentanten des Mutes und demgemäss als des männlichen Wesens überhaupt angesehen und dass sie ihm dementsprechend stark gewölbte Augen gegeben hätten. Die auf seiner Tafel VI Figur 10 gebotene Abbildung zeigt dies sehr deutlich. Allein auch dieser Thatsache gegenüber kann die Möglichkeit eines Zufalles oder einer individuellen Laune des Künstlers nicht sicher ausgeschlossen werden und zwar deshalb nicht, weil die Alten das Kugelauge des Löwen nicht in ihren physiognomischen Schriften als Signum des Mutes gelten lassen. Sagt doch Aristoteles (3 p. 11 und 3a p. 131) *ὅσοις ὀφθαλμοὶ μικρὸν ἐγκοιλότεροι, μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας.**) Hier ist von einer Kugelform des Löwenauges doch gar nicht die Rede; im Gegenteil wird dasselbe eher als „paulo concavior", wie die Pariser Ausgabe sagt, bezeichnet d. h. also doch „ein wenig tiefliegend". Von Unterschieden in der Krümmung der Augapfeloberfläche spricht Aristoteles überhaupt an keiner Stelle seiner Physiognomik und ebenso wenig konnte ich bei den anderen Physiognomikern, weder bei

*) Die physiognomischen Vorzüge des Löwenauges leitet der Scholiast (3a p. 131 Anmerkung) überhaupt gar nicht aus den Krümmungsverhältnissen des Auges her, sondern er begründet sie mit den eigentümlichen physiologischen Ansichten, welche die Alten vom Sehakt hatten; so sagt Franzius über das Löwenauge: „tales oculi videndi acie propter spiritus unitos et collectos instructi sunt et fiunt a siccitate, quae animosos reddit homines."

Polemon noch bei Adamantius, eine Stelle finden, in welcher Krümmungsunterschiede des Auges als Kennzeichen irgendwelcher Charakterzüge ausgesprochen würden.**) Wenn die Alten in der Verschiedenartigkeit der Augapfelkrümmung aber so bedeutsame Momente gesehen hätten, dass sie dieselben in symbolischer Weise auch in die bildende Kunst aufgenommen hätten, so würde doch, glaube ich, einer der Physiognomiker dieser Verschiedenartigkeit gedacht haben. Ich meine deshalb, dass die von Curtius entdeckte Thatsache nicht eine allgemeine Geltung für die antike Augendarstellung hat, sondern dass dieselbe nur als eine rein individuelle angesehen werden darf. Auch die neuesten Mitteilungen von Conze (10a) bestätigen diese unsere Ansicht vollständig.

Die Farben- und Lichteffekte der Regenbogen-, Leder und Hornhaut vermag die Bildhauerei natürlich nicht wiederzugeben und es würde hier nur die Frage zu erörtern sein, ob der Künstler gehalten sein soll, für diesen Mangel seines technischen Könnens auf Abhülfe zu sinnen und in welcher Weise diese Abhülfe geschehen könne.

Was zuvörderst die erste Frage anlangt: ob die Plastik berufen sei, das Farbenspiel des Auges durch irgend ein Hülfsmittel, wenn auch nicht wiederzugeben, so doch in seinem Effekt so viel als möglich zu ersetzen, so sind weder die antiken noch die modernen Vertreter der plastischen Kunst hierüber je zu einer Einigung gelangt. Die Thatsache, dass der Künstler jeden Ausdruck des Auges in packendster Weise zu schaffen vermag, auch wenn er für die Licht- und Farbeneffekte nicht den geringsten Ersatz

---

**) Wenn Polemon an einer Stelle (3a Lib. I, p. 221) die physiognomischen Vorzüge der ὀφθαλμοὶ ὑψηλοὶ rühmt, so kann man über die Bedeutung dieses Epithetons zweifelhaft sein und vielleicht in ihm einen Hinweis auf die starke Oberflächenkrümmung des Auges sehen wollen. Allein mit demselben Recht kann man ὑψηλὸς auch auf die hervorspringende Lage des Auges beziehen, ja ich glaube sogar mit grösserem Recht, da in dem betreffenden Paragraphen grade von der grösseren oder geringeren Hochlage des Augapfels hauptsächlich die Rede ist. Völlig ausser Zweifel wird aber die Bedeutung des ὑψηλὸς gestellt durch die Aeusserungen des Adamantius, denn er spricht von den ὀφθαλμοὶ ὑψηλοὶ in dem Kapitel, in dem es über die physiognomische Bedeutung der hochliegenden Augen ὀφθαλμοὶ ἐξέχοντες handelt. (3a Lib. I, Kap. IX, p. 347 ff.)

bietet, diese Thatsache müsste eigentlich, so sollte man wenigstens meinen, hinlänglich beweisen, dass alle Versuche, jene Lichteffekte nachzuahmen, überflüssig seien. Und es hat auch nicht an Autoren gefehlt, welche sich in diesem Sinne ausgesprochen haben; man höre z. B. was Herder (17 2. Abschnitt, p. 48, Band 13) sagt: „Einige Statuen haben Augäpfel. Wo es erträglich sein soll, muss er nur angedeutet sein und die meisten und besten haben keinen. Es war schlimmer Geschmack der letzten Jahrhunderte, da man statt schön zu machen, reich machte und Glas und Silber hineinsetzte. Eben so war's Jugend der Kunst, die noch aus hölzernen Denkmalen hervorging, da man die Statuen färbte. In den schönsten Zeiten brauchten sie weder Röcke noch Farben, weder Augapfel noch Silber; die Kunst stand, wie Venus, nackt da, und das war ihr Schmuck und Reichtum."

Ganz so einfach, wie man dies nach dem vorstehenden Citat wohl annehmen könnte, scheinen mir die fraglichen Verhältnisse nun aber doch nicht zu liegen und der kategorischen Verurteilung Herders möchte ich mich nicht so ohne weiteres anschliessen. Darüber kann gewiss kein Zweifel herrschen, dass der Bildhauer für die plastische Verkörperung seiner künstlerischen Motive einer Nachahmung der Lichteffekte des Auges nicht benötigt. Denn da die mimische Aeusserung einer jeden Seelenstimmung wesentlich durch die Thätigkeit der den Augapfel umgebenden Weichteile bedingt wird, so braucht der Künstler nur diese Weichteile in entsprechender Weise zu bilden und er wird des Ausdruckes sicher sein. Davon geben die klassischsten Figuren der antiken Plastik hinlänglich Zeugnis; man vergleiche z. B. nur die Wiedergabe des Schmerzes, wie sie uns die Niobiden, der sterbende Alexander in Florenz oder die Laokoongruppe zeigen und man wird ohne weiteres einräumen müssen, dass eine vollendetere Darstellung des Schmerzes überhaupt nicht geschaffen werden kann; und doch haben die genannten Kunstwerke einen völlig glatten, jeder Nachahmung der Farbeneffekte baaren Augapfel. Oder verkörpert etwa die sogenannte Venus von Capua mit ihrer plastischen Nachahmung der Regenbogenhaut das Ideal der Schönheit besser, als wie die melische Venus mit ihren glatten Augäpfeln? Ich ziehe die letztere

unter allen Umständen vor. Trotzdem kann ich aber, wie ich schon vorhin bemerkte, die prinzipielle Verurteilung eines jeden Versuches, die Licht- und Farbeneffekte des Auges wiederzugeben, durchaus nicht gutheissen, sondern im Gegenteil bin ich sogar der Ansicht, dass unter gewissen Bedingungen der Künstler sogar gut thut, auf einen Ersatz der Licht- und Farbeneffekte zu sinnen. Und zwar ist dies bei Porträtbüsten der Fall. Hier erzielt der Künstler mit einer Andeutung der Regenbogenhaut und des Hornhautreflexes, nach unserer Ansicht, eine sehr bemerkenswerte Steigerung des Eindruckes; er gestaltet sein Werk lebenswahrer, indem er die Individualität der dargestellten Person in grösserer Vollkommenheit zur Darstellung bringt. Der spezifische Ausdruck eines jeden Gesichtes wird nämlich zum grossen Teil durch den sogenannten „Blick" bedingt. Das Wesen des Blickes beruht aber zum guten Teil in dem Verhältnis der beiden Sehachsen zu einander, und dieses Verhältnis spricht sich wieder in der Lage von Regenbogenhaut und Pupille aus. Sucht also der Künstler Regenbogenhaut und Pupille plastisch anzudeuten, so kann er auf diese Weise den individuellen Blick des Dargestellten wiedergeben; hält er aber den Augapfel ganz glatt, so wird er auf die Reproduktion des Blickes verzichten müssen. Bei dieser Sachlage thut der Künstler darum gewiss gut, wenn er auf eine plastische Nachahmung der Regenbogenhaut bedacht ist. Nur ist ihm dabei zu raten, diese Nachbildung nicht allzu sehr zu betonen, sich bei ihr vielmehr einer gewissen Zurückhaltung zu befleissigen. Uebrigens kommen wir auf diesen Punkt gleich nochmals zurück.

Wesentlich anders liegen aber doch die Verhältnisse, wenn es sich um die Ausarbeitung irgend eines künstlerischen Motives handelt, etwa um die Verkörperung irgend einer Seelenstimmung oder um die Darstellung irgend welcher körperlichen Aktion. Zu der vollendeten plastischen Wiedergabe eines solchen Vorwurfes bedarf der Künstler der Nachahmung des Individuellen durchaus nicht, denn das Individuelle vermag in diesem Fall den Effekt nicht zu steigern. Der Künstler ist bei der plastischen Schilderung einer Seelenstimmung ebenso wie bei der Darstellung einer bewegten körperlichen Aktion von dem Faktor der Individualität — wohl

gemerkt von der Individualität der dargestellten Figur, nicht etwa von seiner eigenen — grossenteils unabhängig. Er kann die Seelenstimmung in seinen Figuren zur Darstellung bringen, ohne dass dieselben einen anderen Ausdruck der Individualität zur Schau zu tragen brauchen, als den des Alters und des Geschlechtes. Handelt es sich um die Darstellung einer Seelenstimmung, etwa des Schmerzes bei einer bestimmten existierenden Person, so wird das Individuelle dieser Person auf die plastische Verkörperung des Schmerzes gewiss einen massgebenden Einfluss ausüben und der Künstler wird in einem solchen Fall ganz gewiss bestrebt sein müssen, das Individuelle in der Darstellung des Schmerzes auch zur Geltung zu bringen; aber ist der Künstler bei seinem Werk an eine existierende Person nicht gebunden, kann er für seine Figuren sich anatomische Formen ganz nach seinem Belieben wählen, so fällt auch der Zwang, die Individualität wahren zu müssen. Und deshalb vermag der Künstler jedes seiner Motive in vollendeter Weise zu verkörpern, ohne dass er dabei gezwungen wäre, die Regenbogenhaut plastisch zu bilden.

Wir hätten uns nun noch mit den Ersatzmitteln zu beschäftigen welche dem Künstler zur Wiedergabe der Farben- und Lichteffekte des Auges zu Gebote stehen.

Der Künstler kann zunächst versuchen, durch Bemalung der glatt gebildeten Augäpfel die Farbenverhältnisse der Augen wiederzugeben, ein Verfahren, welches in der antiken Plastik, besonders in den frühen Perioden derselben, in ausgiebiger Weise geübt wurde. So haben z. B. die Figuren der Aegineten nach den noch vorhandenen Spuren zu schliessen eine Bemalung der Augen, Haare und Lippen gehabt. Welchen Eindruck ein so behandeltes Kunstwerk ausgeübt haben muss, kann man ungefähr aus dem Poroskopf beurteilen (1. Tafel 30, Band I). Ueber die ästhetische Berechtigung dieser Methode mag ich mir ein Urteil im Augenblick nicht erlauben, da die polychrome Behandlung plastischer Kunstwerke eine gegenwärtig viel ventilierte Frage bildet, deren Beantwortung selbst den bedeutendsten Künstlern wie Kunstkritikern noch recht erhebliche Schwierigkeiten bietet.

Ein für die moderne Kunst wohl kaum noch annehmbares,

von der antiken Plastik dafür um so lieber befolgtes Verfahren ist der Ersatz des Auges durch farbige Substanzen; und zwar wählte man für diese Zwecke die verschiedensten Dinge. Farbige Edelsteine wurden mit Vorliebe benützt; auch farbiger Marmor fand Verwendung. Andere Künstler wählten Horn; so hat man z. B. Augen gefunden, in denen die Pupillen von Bernstein, der übrige Teil von Horn gebildet war (2. Band 42, p. 65). Aber man begnügte sich nicht bloss damit, die Farbe der Iris und der Pupille wiederzugeben, sondern man suchte auch unter Umständen nach einem ganz besonderen Ersatz für das Weiss der Lederhaut. Man überzog den aus Marmor gedrehten Augapfel mit dünnem Silberblech und deutete ausserdem noch Iris und Pupille durch je einen besonders gefärbten Edelstein an. (Man vergl. Winckelmann 29 I. Teil, 4. Kapitel, p. 537.) Das Silber sollte in diesem Fall den glänzenden und schillernden Lichteffekt, welchen das Weiss der Lederhaut erzeugt, ersetzen. Uebrigens war das Silber als Material des eingesetzten Auges bei Bronzefiguren ganz besonders beliebt.

Ein wesentlich geläuterter Geschmack verrät sich in jenen Darstellungen des Auges, welche uns durch Schatten- und Lichteffekte die Iris mit Pupille andeuten, von einer farbigen Wiedergabe aber dabei ganz absehen. Derartige Bildungen findet man schon in sehr frühen Perioden der Kunst; so zeigt z. B. der in Olympia gefundene Herakopf eine deutliche Andeutung der Regenbogenhaut (man vergl. Figur 4). Und in allen Perioden der antiken Plastik begegnen uns Figuren, welche eine mehr oder minder ausgesprochene plastische Darstellung der Iris und der Pupille zeigen. Uebrigens bewiesen sich die Künstler in diesen Nachbildungen lange Zeit sehr zurückhaltend und beschränkten sich meist darauf, die Iris durch einen seichten Kreisbogen von ihrer Umgebung abzugrenzen und vielleicht noch die Pupille durch eine flache Vertiefung anzudeuten. Oder sie markierten die Lage des Augensternes wohl auch durch einen rundlichen Abschliff der Augapfeloberfläche, wie dies z. B. die Achilleus-Büste in München zeigt. Dass von einzelnen Darstellern auch der Versuch gemacht wurde, die Hornhautwölbung nachzuahmen, haben wir bereits auf Seite 22 erwähnt

und als Beispiel hierfür den Apollo Sauroktonos angeführt. In dieser Weise verfuhren die Künstler bis gegen das Ende der zweiten Blüteperiode der griechischen Plastik; erst dann macht sich das Bestreben geltend, durch stärkere Aushöhlungen die Iris anzudeuten; meist verfuhr man hierbei in der Weise, dass man eine tiefe kreisförmige Grube bildete, in welche eine scharf ausgearbeitete zungenförmige Erhöhung — als Nachahmung des Hornhautreflexes — hineinragte; so zeigen z. B. die Dioskuren diese Darstellungsform in besonders charakteristischer Weise. (Man vergl. über das Dioskurenauge Abschnitt 4, § 22.)

Es hat nach dem Gesagten die antike Plastik also in allen ihren Epochen Versuche gemacht, den Augenstern plastisch darzustellen. Dass diese Versuche lange Zeit, bis tief in die Diadochenperiode hinein, sich in sehr bescheidenen Grenzen bewegt haben, hängt mit dem Entwickelungsgang, den die antike Plastik im allgemeinen genommen hat, zusammen. Die freiere Auffassung und Behandlung der anatomischen Form ist ja erst eine Errungenschaft der mit Lysipp anhebenden Periode und diese freiere Richtung schuf dann auch wieder die energischere Nachbildung des Augensternes. Der Ausspruch von Wolters (13 p. 108): „Die Aushöhlung des Augensternes war, wie es scheint, den griechischen Marmorarbeitern, die ihn durch Farbe bezeichneten oder auch aus besonderer Masse bildeten, fremd“, hat nach dem oben Gesagten also nur insofern eine Berechtigung, als bis zum Beginn der römisch-hellenistischen Periode die Künstler in der plastischen Darstellung des Augensternes eine auffallende Zurückhaltung bewiesen und erst dann nicht allein die Pupille mit der Iris öfters nachahmten, sondern diese Nachahmung nunmehr auch nach bestimmten Prinzipien ausübten. In diesem Sinne ist auch die Mitteilung Furthwänglers (15a Heft V, Tafel 41) zu verstehen, nach der erst seit den Zeiten des Kaisers Hadrian die plastische Andeutung der Pupille ausgeführt worden sein solle. Zu ähnlichen Ansichten wie ich ist übrigens auch Conze (10a) gelangt, der grade für die Behandlung des Augapfels sehr wertvolle Beiträge gebracht hat.

§ 8. Die Lage des Augapfels lässt sich im allgemeinen dahin bestimmen, dass derselbe zwar die äussere Umrandung des Augenhöhlenausganges beträchtlich überragt, aber über den Augenbrauenbogen für gewöhnlich nicht heraustritt. Die vielen individuellen Schwankungen, sowie die pathologischen Veränderungen der Lage des Augapfels brauchen wir nicht eingehender zu besprechen; die ersteren wird der Künstler bei Anfertigung einer Porträtbüste ja auch ohne besondere anatomische Unterweisung zu würdigen wissen und die letzteren sind kein Gegenstand der künstlerischen Darstellung. Dagegen möchte ich auf die charakteristische, durch die Entwickelung des Kopfskelettes bedingte Hochlage des kindlichen Augapfels den Künstler ganz besonders aufmerksam machen. Infolge der Thatsache nämlich, dass die knöchernen Augenbrauenwülste bei dem kindlichen Stirnbein noch fehlen, scheint das Kinderauge auffallend oberflächlich zu liegen. Und zwar gilt dies Verhältnis vornehmlich für die ersten Lebensjahre. Erst wenn die Augenbrauenbogen auftreten und die Bildung der Stirnhöhle erfolgt, fangen die Augenhöhlenränder an in ausgesprochener Weise den Augapfel zu überragen. Der Augenhöhlenrand mit dem Augenbrauenbogen wölbt sich erst dann in kräftiger Ausladung schattend über den Augapfel, wenn das Stirnbein das infantile Entwickelungsstadium überwunden und seine Bildung vollendet hat. (Man vergl. unsere Figur 3.) Dieser Thatsache sollte der Künstler immer eingedenk sein, wenn er ein kindliches Gesicht zur Darstellung bringen will. Ein Gesicht mit kräftig ausgearbeiteten, weit vorspringenden Augenhöhlen-Brauenbogen wird wohl den Charakter eines Jünglings oder Mannes in treffender Weise veranschaulichen können, aber nimmermehr den eines Kindes. Giebt der Künstler einem Kindergesicht derartig gestaltete Brauen, so wird er immer den Eindruck des Frühreifen, Unnatürlichen hervorrufen und nicht den des Kindlichen. Uebrigens scheinen die alten Künstler diese Thatsache bereits hinlänglich gekannt zu haben, denn die antiken Kinderköpfe zeichnen sich durch eine ungemein charakteristisch ausgearbeitete Hochlage der Augen bei Flachhaltung der Brauenbogen aus. So habe ich eine derartige Darstellung der Augen bei dem Plutoskind auf dem Arm der Eirene gefunden, wie bei dem in den Armen

des Silens ruhenden Dionysosknaben (Louvre) und bei dem Dionysoskind des Hermes. Aber auch bei älteren Kindern hat der Künstler oft die infantile Hochlage des Auges in sehr auffallender Weise betont, offenbar von dem Wunsch beseelt, seinem Werk den Charakter des Unschuldig-Kindlichen möglichst zu sichern. So habe ich bei dem Dornauszieher eine beträchtliche Hochlage der Augen nachweisen können; ebenso bei dem Werk des Boethos „Knabe mit der Gans". Auch der kapitolinische Eros mit dem Bogen des Herakles zeichnet sich durch die genannte Augenlage aus, desgleichen eine in München befindliche Brunnenfigur. Ja sogar die Gesichter von Jünglingen oder Jungfrauen wurden von den antiken Künstlern unter Umständen mit kindlicher Augenlage bedacht, so zeigt z. B. der Vatikanische Paris auffallend hochliegende Augen, ebenso wie das Mädchen mit der Taube.

Uebrigens hat die antike Plastik, wir möchten dies hier gleich mit anführen, grade in der Behandlung der Augenlage sich die grössten Freiheiten erlaubt und je nach ihren künstlerischen Bedürfnissen das Auge bald hoch bald tief gelagert. In den ersten Phasen der antiken Plastik bis zum Auftreten des Phidias war die Hochlage der Augen die begünstigte Darstellungsform, während mit dem Anbrechen der Phidias'schen Zeit sich das entgegengesetzte Bestreben des Künstlers bemerkbar machte und die Augen tief gelagert wurden. Beide Darstellungsformen entsprangen offenbar dem Wunsch des Künstlers, mit der von ihm gewählten Lage der Augen eine Steigerung des Effektes zu erreichen (man vergl. § 18 und § 21).

§ 9. Die das Auge umgebenden Weichteile sind für den Ausdruck des Auges von massgebender Bedeutung. Nicht bloss ist es die Haltung der Lider, welche, wie wir dies in den Paragraphen 4 und 5 besprochen haben, die mimische Leistungsfähigkeit des Auges bedingen, sondern auch die anderen das Auge umlagernden Weichteile beteiligen sich bei der Verkörperung seelischer Affekte in weitgehendster Weise und deshalb erweist sich eine Betrachtung der anatomischen Verhältnisse der Umgebung des Auges als notwendig. Wir wollen unseren Stoff derart einteilen,

dass wir gesondert besprechen die oberhalb, die unterhalb und die an der Schläfeseite des Auges gelagerten Weichteile.

Die oberhalb des Augapfels gelagerten Weichteile umfassen, gehen wir vom Auge nach oben, das Oberlid, den zwischen Oberlid und Augenhöhlenrand gelegenen Raum, die Braue mit den daran grenzenden Partien der Stirn.

Die unterhalb des Augapfels gelagerten Weichteile umfassen, gehen wir vom Auge nach unten, das Unterlid, die Gegend des unteren Augenhöhlenrandes mit den daran grenzenden Partieen der Wange und der Nase.

Die an der Schläfeseite des Augapfels in Betracht kommenden Weichteile entsprechen im wesentlichen eigentlich nur der Vereinigungsstelle der von der Stirn und der Wange gegen die Schläfe strebenden Weichteile. Dadurch nämlich, dass die oberhalb des Augapfels gelagerten Teile, vornehmlich die zwischen Oberlid und Braue befindlichen Weichteile, sowie der Brauenwulst in mehr oder minder steilem Abstieg gegen die Schläfe hin abfallen und die unterhalb des Auges gelagerten Weichteile eben dorthin streben, stossen die genannten Teile in der Schläfegegend an einander und bilden hier eine seichte Vertiefung, welche wir das „Schläfegrübchen" nennen möchten.

Wir werden nun die fraglichen Teile einer kurzen Besprechung unterziehen.

§ 10. Das obere Augenlid haben wir bereits in den Paragraphen 4 und 5 auf seine mimisch-ästhetische Bedeutung hin untersucht und zwar waren es besonders die Haltung der Lider und der Schnitt ihrer Ränder, welche wir in ihren Beziehungen zu der Form und Grösse der Lidspalte besprochen hatten. Wir können uns daher jetzt hier mit einigen wenigen Worten über das Lid selbst genügen lassen.

Das obere Lid schmiegt sich der gewölbten Oberfläche des Augapfels so innig an, dass man die Wölbung des letzteren in allgemeinen Umrissen aus der Lidformation erkennen kann. Die das Lid bekleidende Haut ist bei jugendlichen Individuen glatt, zeigt aber in späteren Jahren seichte Fältchen. Eine tief eingeschnittene

Furche trennt das gehobene Lid des geöffneten Auges von der von der Braue herabsteigenden Haut. Diese Falte, „Deckfalte“ genannt, nimmt mit den Jahren an Tiefe zu und erstreckt sich meist weit gegen die Schläfe hin, wo sie parallel der Schläfeverlängerung des oberen Lidrandes verlaufend sich allmählich verliert. Gegen die Nase hin erstreckt sich die Deckfalte stets soweit, dass sie die Umrandung des am inneren Augenwinkel gelegenen Thränensees erreicht. Selten setzt sie sich über derselben noch nach unten ein Stück fort. Die Figuren 6—9 zeigen das Verhalten dieser Lidfalte recht deutlich.

Für die Plastik ist diese Deckfalte von grosser Bedeutung, da sie eine scharfe Abgrenzung gegen die von der Braue herabsteigende Hautpartie bildet. Vornehmlich ist ihr gegen die Schläfe ziehender Teil von ästhetischer Bedeutung, da er zur Belebung der Umgebung des äusseren Lidwinkels durch seinen graziösen geschwungenen Verlauf viel beitragen kann. Uebrigens hat sie in der Geschichte der antiken Plastik insofern eine bemerkenswerte Rolle gespielt, als ihre Darstellung den Künstlern der älteren Epochen ganz besondere Schwierigkeiten bereitet zn haben scheint. So wurde in den Perioden des Früharchaismus die Deckfalte überhaupt noch nicht als wirkliche Falte, sondern nur als seichte Aushöhlung gebildet, wie dies z. B. der Herakopf aus Olympia, der Apollo von Tenea und viele andere Bildwerke jener Zeit zeigen. So lange diese Behandlung beliebt wurde, konnte eigentlich von der Bildung eines Oberlides noch nicht viel die Rede sein, da die scharfe Begrenzung, welche das Oberlid so plastisch von der Umgebung abhebt, ja eben noch fehlte. Erst allmählich wurde diese seichte Aushöhlung immer tiefer, bis aus der Aushöhlung eine Furche und aus der Furche eine scharf gezeichnete Falte sich entwickelte, eine Bildung, wie sie bereits die Aegineten aufzuweisen haben.

§ 11. Die zwischen Oberlid und Augenhöhlenrand gelegene Hautpartie stellt sich im grossen und ganzen als ein Hautwulst dar, welcher gegen die Schläfe hin allmählich sich vorwölbt, während er nach der Nase zu eine mehr oder minder ausgesprochene Vertiefung aufzuweisen hat. Nach oben bildet seine

Grenze der Augenhöhlenrand mit der Braue, nach unten die Deckfalte. Bemerkenswert ist, dass die genannte Hautpartie gegen die Nase hin sehr häufig durch eine seichte Hautfurche (Sulcus orbito-nasalis) abgegrenzt wird. Diese Furche entsteht dadurch, dass die an dem Nasenbein ziemlich fest anhaftende Haut genötigt wird, von dieser ihrer festen knöchernen Unterlage in einem ziemlich ausgesprochenen Winkel gegen das Auge hin abzubiegen. Bei jüngeren Individuen ist diese Furche so zart angedeutet, dass sie sich kaum sonderlich bemerkbar macht; erst in späteren Jahren tritt sie in scharfer Zeichnung zu Tage.

Während die Hautpartie oberhalb der Oberlider bei jugendlichen Individuen straff und widerstandsfähig ist und darum in elegant geschwungener Wölbung gegen die Schläfe ansteigt und gegen die Nase hin abfällt, verliert sie in der zweiten Lebenshälfte so sehr an Widerstandskraft und erschlafft so bedeutend, dass sie jetzt meist beutelförmig hängend erscheint. Ihre Schläfepartie präsentiert sich jetzt nicht mehr als glatter, schön gewölbter Hügel, wie sie dies bei dem Jüngling thut, sondern sie hängt als unschöner Hautbeutel über das Lid mehr oder minder tief herab. Und das Gleiche ereignet sich in dem nasalen Abschnitt jener Hautpartie. Hier bemerken wir alsdann einen dreieckig geformten Hautbeutel, welcher über den inneren Augenwinkel sich vorwölbt. Die eine Seite dieses Beutels bildet die Deckfalte, die andere der Sulcus orbito-nasalis und die Basis der obere Augenhöhlenrand.

Aber es bedarf nicht bloss der senilen Hauterschlaffung, um an den genannten Stellen oberhalb des Oberlides Hautbeutel erscheinen zu lassen, vielmehr entstehen dieselben auch bei starken Muskelaktionen; so sehen wir bei schwerer körperlicher Anstrengung oder hochgradiger seelischer Erregung an den genannten Stellen über dem äusseren und inneren Augenwinkel die Haut sich wulstförmig vorbauchen. Besonders werden wir diese Wülste über dem äusseren Winkel beobachten können, über dem inneren Winkel ist der Wulst kleiner und wegen der Verstecktheit der Lage auch nicht so sichtbar.

Für die plastische Kunst sind die soeben genannten Verhältnisse insofern von der grössten Wichtigkeit, als von der Behandlung

der oberhalb des Oberlides gelegenen Hautpartie zum guten Teil der Effekt abhängen wird, welchen der Künstler zu erzielen bestrebt ist. Wird jene Hautpartie glatt gehalten, und ist auch ihre temporale Wölbung glatt und nicht zu prominent, so ist der Ausdruck der Jugend gesichert, denn nur die Jugend zeigt diese glatte faltenlose Beschaffenheit jener Hautpartie. Jede tiefere Falte — natürlich abgesehen von der Deckfalte — an dieser Stelle schwächt den Eindruck des Jugendlichen. Will der Künstler eine mächtige geistige und körperliche Erregung zur Anschauung bringen, so wird er die oberhalb des Auges gelegene Partie nicht ohne jene prominenten Muskel- und Hautwülste darstellen dürfen, denn sie begleiten jede körperliche Aktion. Der Künstler des Laokoon hat dieser Thatsache vielleicht in zuweit gehender Weise Rechnung getragen; man betrachte nur den gewaltigen Wulst, der über die äussere Hälfte des Oberlides herabhängt. Dass man übrigens den körperlichen Schmerz auf das Sprechendste auch bei decenterer Behandlung der das Auge umlagernden Teile darstellen kann, beweist die Büste des sterbenden Alexander und vor allem die Niobengruppe. (Man vergl. § 27.)

§ 12. Die Augenbraue hat für die plastische Kunst weniger durch sich selbst Bedeutung, als vielmehr durch ihre Beziehungen zum oberen Augenhöhlenrand und zu den benachbarten Partieen der Stirn. Mag auch die Braue für den Ausdruck des lebenden Gesichtes von grosser Wichtigkeit sein, für die plastische Kunst hat sie diese Bedeutsamkeit lange nicht in dem Masse. Denn einmal vermag der Bildhauer die Farbe, durch welche die Braue in so charakteristischer Weise sich von dem Weiss des Gesichtes abhebt, nicht wiederzugeben und dann hat die plastische Darstellung der straffen Brauenhaare auch ihre Bedenken. Ja diese letzteren werden von einzelnen Autoren so hoch angeschlagen, dass sie jeden Versuch, die Brauen plastisch nachzubilden, energisch bekämpfen; so sagt z. B. Herder (17 Abschnitt 2 p. 48): „Was sollten da die Büsche (der Brauen) oder die sich sträubenden Bogen? Wer hätte nicht gesehen, wie bei abgenommenen ersten Gypsabdrücken eines Gesichtes jedes einzelne Haar so widrig und

unsanft thut, als jede Pockengrube oder jede fatale Unebenheit und Lostrennung vom Antlitz. Die einzelnen Härchen schauern uns durch, es ist wie eine Scharte im Messer, nur etwas was die Form hindert und nicht zu ihr gehört. Der griechische Künstler deutet also nur an: er setzt fürs Gefühl die Grenze zwischen Stirn und Auge, wie eine sanfte Schneide hin, und liess der Sinn, der darüber gleitet, das übrige ahnen."

Nun ganz so liegen die Verhältnisse wohl doch nicht, wie dies Herder uns glauben machen will. Mag auch die antike Kunst in den Epochen ihrer grössten Blüte die Braue ignoriert und sie mit dem Augenhöhlenrand zu einem scharf geschnittenen Bogen verschmolzen haben, so hat sie doch in anderen Perioden ihrer Entwickelung die Braue mit genauer Nachbildung aller ihrer Einzelheiten gebildet, ohne den ästhetischen Genuss nur im geringsten damit gestört zu haben. Damit ist hinlänglich bewiesen, dass beide Darstellungs weisen der Braue künstlerisch berechtigt sind. Allein trotzdem möchte ich glauben, dass die Wahl zwischen beiden nicht ganz ausschliesslich nur der Willkür des Künstlers überlassen sein dürfte. Vielmehr bin ich der Ansicht, dass der Künstler bei Anfertigung einer Porträtbüste gut thut, auch die Brauen auszuarbeiten, wobei ich allerdings nicht bestreiten will, dass eine allzu realistische Behandlung der Braue sehr leicht den ästhetischen Eindruck in recht unliebsamer Weise zu stören vermag.

Von ganz besonderer Wichtigkeit wird die Braue durch ihre topographischen Beziehungen zu dem oberen Augenhöhlenrand. Sie entspricht nämlich, worauf Hyrtl (18 Bd. I p. 148) mit Recht besonders aufmerksam macht, in ihrem Verlauf nicht, wie vielfach irrtümlich angenommen wird, den als Augenbrauenbogen beschriebenen Knochenvorsprüngen des Stirnbeins. Der Künstler ist deshalb durchaus berechtigt, die Braue mit dem Augenhöhlenrand zu verschmelzen, wie dies die Schule des Phidias in ganz besonders charakteristischer Weise gethan hat. Nur darf diese Vereinigung nicht eine so gründliche sein, dass auch die über dem oberen inneren Ende der Brauen gelegenen Knochenvorsprünge die sogenannten Brauenbogen mit in die Verschmelzung hineingezogen werden, wie dies z. B. bei den Figuren des Spätarchaismus und auch teilweise

bei denen der Phidias'schen Schule der Fall ist. Denn die knöchernen Prominenzen der Brauenbogen verschwinden bei dieser Behandlung vollständig und doch bilden sie für das männliche Gesicht ungemein markante Kennzeichen, welche der Künstler nicht völlig unterdrücken darf.

Sind die knöchernen Brauenbogen stark entwickelt, so springen sie über den inneren Enden der Braue als kräftige Protuberanzen hervor, welche durch das darüber liegende Muskelpolster noch deutlicher werden. Hierdurch tritt die ganze nasale Hälfte der Braue viel energischer in Erscheinung wie die temporale Hälfte und dies, sowie der Umstand, dass die nasale Brauenhälfte auch längere Haare hat wie die temporale, bewirken es, dass man die nasale Brauenhälfte mit dem besonderen Namen „Brauenkopf“ belegt hat. Diese kräftige Entwickelung des Brauenkopfes ist in gewissen Perioden der antiken Plastik zum Ausgangspunkt einer höchst eigenartigen Behandlungsweise geworden, aus der sich schliesslich ein sehr charakteristischer Typus für die Darstellung der Stirn im allgemeinen entwickelt hat. Im fünften Abschnitt § 24 kommen wir auf diese Verhältnisse in eingehender Weise zu sprechen.

Die engen Beziehungen, in welchen die Braue zu der mimisch so ausdrucksvollen Stirnmuskulatur steht, verleihen ihr eine sehr wichtige mimische Bedeutung. Im allgemeinen können wir sagen, dass alle Affekte, körperliche wie geistige, welche mit einer Hebung des Oberlides einhergehen, auch von einer Hebung der Braue im Ganzen oder ihres Kopfes begleitet sind, während mit Senkung des Oberlides auch eine Senkung der Braue verbunden zu sein pflegt. Die Verschiebungen der Braue nach der Mittellinie der Stirn sind wol bekannt und wie oft gerade sie geübt werden, zeigen die bekannten Längsfalten über der Nasenwurzel und am Brauenkopf, welche schon gegen Ende des ersten Lebensdrittels stationär zu werden pflegen.

Die antike Plastik hat diese mimische Leistungsfähigkeit der Brauen bis gegen den Ausgang der Phidias'schen Zeit nur in sehr beschränktem Masse zur Geltung kommen lassen. Eine wesentlich freiere, mit den naturgemässen Verhältnissen rechnende Auffassung

hebt eigentlich erst mit dem Zeitalter des Scopas und Praxiteles an, um dann zu jener derb realistischen Darstellung zu führen, wie sie in der hellenisch-römischen Periode gern zur Anwendung gebracht wurde. Der schleifende Scythe ist ein sprechendes Beispiel für diese Behandlung der Brauen.

§ 13. Das untere Lid wird für die plastische Kunst einmal durch seinen Rand (vergl. § 5) von Bedeutung und dann durch seine Abgrenzung gegen die umgebenden Weichteile. Die Letztere geschieht durch zwei mehr oder minder scharf ausgeprägte Hautfurchen. Die obere derselben verläuft nicht allzuweit vom freien Lidrand entfernt mit diesem parallel vom inneren zum äusseren Winkel und kann als die eigentliche Begrenzung des Unterlides gelten. Die andere Furche entspricht dem knöchernen unteren Augenhöhlenrand und verläuft in weiterer Entfernung vom Lid selbst, von dem inneren Winkel gegen die Schläfe hin. Sie erreicht keineswegs immer die Schläfegegend, sondern verliert sich oft spurlos in der Wangenhaut. Sie grenzt die Backe gegen das Auge ab. Gerade diese letztere Furche ist von der antiken Plastik erst verhätnismässig spät gewürdigt worden. In der archaischen Zeit begnügte man sich meist mit der Ausarbeitung der oberen Falte und infolge dieser Behandlung rückte die Wange auffallend nahe an das Auge heran, ein Verhältnis, welches auch in der Blütezeit des Phidias sich noch mehr oder minder bemerkbar macht. Erst mit Praxiteles beginnt man grössere Sorgfalt auf die Behandlung jener beiden Furchen zu verwenden.

Zweiter Abschnitt.

Die Darstellung des Auges in der archaischen Periode vom Beginn der Olympiadenrechnung (776) bis gegen das Jahr 480.

§ 14. Allgemeine Charakteristik. Der Typus der Augenbildung lässt sich bei den älteren Werken dieser Epoche im allgemeinen folgendermassen schildern:

Sehr stark, fast im Kreisbogen gewölbte Brauen ohne Andeutung des darunter liegenden oberen Orbitalrandes; weit geöffnete Lidspalten; sehr hervortretende, den Brauenbogen weit überragende, dabei glatt gehaltene und bemalte Augäpfel (Glotzaugen); rudimentäre Andeutung des Lides; vollkommene Vernachlässigung in der Darstellung der das Auge umgebenden Weichteile.

In der jüngeren, die reiferen Werke des Archaismus umfassenden Periode lässt sich die Darstellung im allgemeinen folgendermassen charakterisieren:

Brauen hoch gewölbt und durch eine leichte Prominenz den oberen Orbitalrand andeutend; Lidspalte mittelweit bis schmal; hochgelegene Augäpfel, die aber nicht mehr Glotzaugen, meist glatt gearbeitet und bemalt sind; Lider, wenn auch schematisch, doch schon ausgearbeitet; Andeutung von einer Ausarbeitung der den Augapfel umgebenden Weichteile fehlt noch so gut wie ganz.

Das Streben des Künstlers dieser Periode war ganz ausschliesslich darauf gerichtet, die Darstellung des Auges ohne jede

Rücksicht auf die natürlichen Verhältnisse lediglich nur in dem Rahmen eines Schultypus auszugestalten. Und zwar ist in der altarchaischen Schule dieser Typus zu einem Dogma erstarrt, während der Spätarchaismus bemüht ist, die Härten desselben zu mildern, ohne allerdings den Typus selbst aufzugeben. Die Gründe, aus denen dieser archaische Schultypus des Auges hervorgegangen ist, werden wir in § 18 eingehender darzulegen versuchen.

Dass der Ausdruck des Auges bei einer derartigen plastischen Behandlung ein ganz unnatürlicher werden musste, ist eigentlich selbstverständlich. Denn sobald die bildende Kunst sich des Studiums der Natur entäussert — und das hat der Archaismus wenigstens dem Auge gegenüber gethan — und die anatomische Form in ein willkürlich konstruirtes Schema presst, kann sie auch nicht erwarten, die mimischen Funktionen der anatomischen Form in genügender Weise zur Darstellung zu bringen. Denn die mimische Leistungsfähigkeit des Auges ist so eng an die anatomischen Verhältnisse geknüpft, wird in so weitgehender Weise durch diese beeinflusst, dass mit einer willkürlichen, von einer Kunstrichtung geschaffenen Abweichung von der anatomischen Form sofort auch eine Aenderung in den mimischen Funktionen des Sehorganes geschaffen werden muss.

§ 15. Die Bildwerke der älteren archaischen Zeit, auf welche sich meine Untersuchungen stützen, sind folgende: Die Metopen von Selinunt, Apoll von Tenea, Grabstele des Aristion, ein Pallaskopf in Athen, die in Olympia gefundenen Köpfe (vergl. 5, die Abbildungen Tafel XXII, XXVI), der grosse in Olympia gefundene Herakopf (Fig. 4 unserer Abbildungen und Literaturangabe 5, Taf. XVI und XVII); der Kalbträger; die bei Brunn abgebildeten Figuren, Tafel 11, Männlicher Kopf vom Heiligtum des Apollo Ptoos; Tafel 12, zwei Jünglingsfiguren vom Heiligtum des Apollo Ptoos; Tafel 36, geflügelte Göttin aus Delos; Taf. 57, weibliche Statue von der Akropolis; Tafel 77, Jünglingsfigur aus Thera; die bei von Sacken (26) auf Tafel XXXV abgebildete hieratische Kolossalfigur aus Cypern. Die auf Tafel I—VII abgebildeten Figuren aus der Sammlung Sabouroff (15a).

Die schon bei oberflächlicher Betrachtung ganz besonders auffallende Eigentümlichkeit der Darstellung der genannten Figuren ist die übertriebene Hochlage der Augen. Die Augen sind bei all den angeführten Bildwerken durchweg so oberflächlich gelegen, dass sie über die Brauen- und über die Wangenebene hervorragen, also im wahren Sinne des Wortes „Glotzaugen" sind. Im allgemeinen sind wir gewöhnt, eine derartige Lage der Augen nur unter pathologischen Bedingungen zu sehen, so bei sehr grossen, hochgradig kurzsichtigen Augen, oder bei gewissen Entartungen des Augapfels oder endlich bei der sogenannten Glotzaugenkrankheit — Morbus Basedowii —. Häufig ist die Hochlage sogar so übertrieben, dass die Augäpfel merkbar über die Lider hervorragen, so z B. bei dem Pallaskopf in Athen, den Figuren der Metopen von Selinunt. Der Künstler scheint bei den genannten Figuren sich damit, dass er die Augen ganz oberflächlich gelegt hat, nicht genug gethan zu haben, sondern er hat den Eindruck des Glotzens auch noch durch eine ganz übertriebene Wölbung des Augapfels selbst zu erhöhen gesucht. Bei anderen Figuren hat sich der Künstler in der Wölbung des Augapfels eine grössere Mässigung auferlegt, so zeigt z. B. der Apollo von Tenea einen flach gehaltenen Augapfel, ebenso sind bei dem Herakopf aus Olympia die Augäpfel ganz auffallend flach und mit einer Andeutung von Iris und Pupille versehen. Uebrigens ist diese Darstellung der Iris leicht erhaben, tritt merkbar über das Niveau des Augapfels hervor.

Aus welchen Gründen die Künstler der archaischen Periode die übertriebene Hochlage der Augäpfel gewählt und sie zu einem typischen Merkmal ihrer Schule ausgebildet haben, lohnt der Untersuchung; denn diese Darstellung des Auges ist weder naturgemäss, noch bietet sie irgendwelchen ästhetischen oder mimischen Vorteil. Es müssen also doch irgend welche schwer wiegenden Momente vorhanden gewesen sein, welche dem Künstler jene Darstellungsweise trotz aller sonstigen Bedenken für wünschenswert, ja sogar für unentbehrlich erscheinen liessen. Wir werden auf diesen interessanten Punkt in § 18 eingehend zurückkommen.

Die Brauen sind bei allen hierher gehörenden Bildwerken in so übertriebener Weise gewölbt, dass sie meist einen Kreisbogen

bilden; dabei erstrecken sie sich weit in die Schläfegegend hinein. Bisweilen hat der Darsteller auch den Versuch gemacht, die Brauenhaare zu bilden und pflegen die Brauen dann als buschige Bogen sich zu präsentieren, so z. B. bei dem Herakopf aus Olympia. Der in der Natur mehr minder scharf hervorspringende obere Augenhöhlenrand ist in dieser Periode noch nicht angedeutet, wenn man nicht annehmen will, dass der steil gewölbte aber nicht prominierende buschige Brauenbogen den oberen Orbitalrand andeuten soll. Entsprechend dieser weiten Brauenwölbung sind auch die Lidspalten auffallend weit geöffnet, bei einzelnen sogar weit aufgerissen; so bei den Figuren der Metopen von Selinunt, dem olympischen Herakopf, dem Pallaskopf in Athen u. s. w. Weniger auffallend ist die Grösse der Augenöffnung bei dem Apollo von Tenea. Dabei hat der Künstler in dem Bestreben, das Auge recht gross zu gestalten, auf verschiedenen Figuren die Lidspalte nicht oval, sondern geradezu dreieckig gebildet, indem er den Rand des oberen Lides nicht in einer runden Wölbung geformt, sondern ihn als stumpfen Winkel gebildet hat, dessen Spitze grade in der Mitte des Oberlides liegt; eine solche dreieckige Lidspalte hat die Meduse auf den Metopen von Selinunt und in noch viel ausgesprochenerem Grade der olympische Herakopf; man vergl. unsere Figur 4. Dabei sind die Lidspaltenwinkel dieses Kopfes nur sehr oberflächlich ausgearbeitet; die Ausbuchtung des inneren nur schwach angedeutet, ein Verhalten, wie es in ähnlicher Weise auch bei dem Apollo von Tenea vorhanden ist.

Doch ist diese geringe Sorgfalt in der Darstellung der Lidwinkel, wie sie die Hera und der Apoll zeigen, keineswegs als besonders charakteristischer Zug dieser Kunstperiode anzusehen, vielmehr finden wir in anderen Bildwerken dieser Epoche den inneren Lidwinkel sogar mit einer gewissen Vorliebe bearbeitet. So zeichnet sich der schon öfter von mir citirte Pallaskopf durch sehr grosse innere Lidwinkel aus, welche auch schon den Versuch zeigen, die in der Natur vorhandene Prominenz der Ränder dieses Winkels nachzuahmen. Uebrigens finden wir bei einzelnen Figuren den äusseren Lidwinkel viel höher gestellt wie den inneren, so dass die Lidspalte eine auffallende Schrägstellung zeigt.

Neben der ausgesprochenen Hochlage muss als charakteristisch für die archaische Zeit die vollständige Vernachlässigung in der Darstellung der den Augapfel umgebenden Weichteile gelten. Ja diese Nichtachtung der äusseren Weichteile geht sogar soweit, dass in der frühen Periode die Darstellung der Lider nur in ganz rudimentärer Weise erfolgte. Das obere Lid ist gegen die Brauengegend überhaupt nicht abgesetzt, sondern verliert sich ohne merkbare Grenze in dieselbe und das untere Lid ist nicht viel mehr als ein formloser Wulst, der durch eine mehr oder minder tiefe Furche von der Wange getrennt wird; bei dem olympischen Herakopf wird das Unterlid sogar lediglich nur durch eine äusserst schmale Leiste repräsentiert. Ebenso rudimentär sind die Lidränder behandelt; von einer sorgsamen Ausarbeitung der Lidkanten und der zwischen ihnen gelegenen Randfläche ist niemals die Rede, vielmehr ist der Lidrand entweder als dünne Leiste dargestellt, wie beim Apoll von Tenea, oder als dicker Wulst, so bei der Meduse von Selinunt. Infolge dessen erscheinen die Augen bei verschiedenen hierher gehörenden Figuren wie von einem dicken Wult umsäumt.

Der für die mimische Bedeutung des Auges so überaus wichtige unter der Braue gelegene Raum samt der näheren Umgebung des äusseren Winkels sind in der archaischen Kunst völlig unbeachtet geblieben. Diese in der Natur so anmutvoll gestaltete und so ausdrucksfähige unter dem Brauenbogen gelegene Hautparthie ist bei den archaischen Bildwerken meist nur als leicht ausgehöhlter Raum dargestellt. Kaum dass in diesem Raum die Wölbung des Augapfels in schwacher Konvexität angedeutet ist. Dabei verläuft dieser konkave Raum ohne jede Unterbrechung von der Nase zur Schläfe und setzt sich gegen die von der Augenwangenfurche gleichfalls nach der Schläfe ansteigende Furche oft sogar noch durch eine schmale, leicht prominente Leiste ab; so z. B. beim Apollo von Tenea. Oder der Künstler bildete zwischen dem Schläfenende des Brauenbogens und dem vorspringenden Backenknochen eine bis an den äusseren Lidwinkel sich erstreckende seichte Vertiefung ohne jeden Versuch, die gerade an dieser Stelle von der Natur in so wirkungsvoller Weise gezeichneten Linien und

graziösen Wölbungen weiter anzudeuten. Da nun aber gerade die Umgebung des Auges die massgebenden mimischen Faktoren besitzt, da der Ausdruck des Auges wesentlich durch sie bedingt wird, so kann an den Bildwerken des Archaismus die völlige Ausdruckslosigkeit des Gesichtes nicht sonderlich überraschen und zwar gilt dies nicht bloss von den Kunstprodukten der frühen Perioden des Archaismus, sondern auch von den fortgeschrittensten Werken der späteren archaischen Schule. Doch möchte ich glauben, dass diese Ausdruckslosigkeit wohl für uns Geltung hat, aber nicht auch für die Menschen jener Zeit vorhanden gewesen sein konnte. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass die Künstler jener Epoche ihre Figuren durch allerlei metallenes und farbiges Beiwerk wesentlich ausdrucksvoller zu gestalten suchten. Rüstung und Waffen der archaischen Figuren prangten im glänzenden Metallschimmer, Haare, Lippen und Augen gewannen im Farbenschmuck ein sprechendes Ansehen und so mussten die Figuren, wenn sie durch jenes Beiwerk künstlerisch auch nichts gewannen, so doch jedenfalls belebt werden.

Die Profil-Darstellung des Auges auf den Reliefplatten zeigt in dieser Periode genau denselben Charakter wie in den frühen Perioden der Vasenmalerei. Der Augapfel ist nicht wirklich im Profil gezeichnet, sondern man erblickt, trotzdem die Figur doch nur die eine Hälfte des Gesichtes dem Beschauer zukehrt, doch die Lidspalte in ihrer vollen Ausdehnung von einem Winkel bis zum andern, wie man dieselbe sieht, wenn das volle Gesicht dem Beschauer zugewendet ist; man vergl. z. B. die Grabstele des Aristion.

§ 16. Die Bildwerke der späteren archaischen Zeit zeigen gegenüber den Figuren der früheren Epoche einen nicht zu verkennenden recht wesentlichen Fortschritt. Die Kunstwerke, auf welche wir uns stützen, die Aegineten, der Apollo Strangford, der Apollo auf dem Omphalos aus dem Theater des Dionysos, die Bronzefigur von Piombino, der unter dem Namen Pherekydes bekannte männliche Kopf, die Figuren des Harmodios und Aristogeiton zeigen durchweg zwar noch die charakteristischen Züge der

älteren Kunstwerke, aber doch schon in erheblicher Abschwächung. Vor allem fällt auf, dass das übertriebene Glotzen der Augen jetzt nicht mehr sich findet; die Augen liegen allerdings noch hoch und zwar immer noch so hoch, dass sie für den Ophthalmologen ganz gewiss in hohem Grade den Eindruck des Pathologischen hinterlassen, aber sie springen wenigstens nicht mehr über die Ebene der Brauenbogen oder gar über die der Lidränder hervor und auch die Grösse der Lidspalte bewegt sich nicht mehr in so übertriebenen Grenzen wie früher. Ja man kann sogar sagen, dass die Lidspalte jetzt meist auffallend schmal gehalten wird, so ist dies bei den Aegineten, beim Apollo auf dem Omphalos, der Fall. Die grösste Weite der Lidspalte liegt dabei stets in der Mitte der Lidränder; ihre Form ist auffallend oval, hat die ausgesprochne Rundung der älteren archaischen Werke verloren. Dabei beginnen sich schon die ersten Versuche zu regen, auch die Umgebung des Auges künstlerisch auszugestalten; allerdings sind diese Versuche noch sehr rudimentär, aber sie sind doch vorhanden. Da aber von einer ausdrucksvollen, plastischen Gestaltung des Auges eigentlich erst von dem Augenblick an die Rede sein kann, wo der Künstler den Versuch machte, die Umgebung des Augapfels für die von ihm beabsichtigte Geistesstimmung plastisch zu verwerten, so können wir wohl auch sagen, dass die Anfänge der wirklich künstlerischen Darstellung des Auges in der letzten Hälfte der archaischen Epoche zu suchen sind. Wie aber die ersten Anfänge der künstlerischen Ausgestaltung des Auges mit dem Moment eingetreten sind, wo der Künstler den schüchternen Versuch gewagt hat, die Umgebung des Auges plastisch in Wirksamheit treten zu lassen, so knüpft sich auch jeder weitere Fortschritt in der Darstellung des Auges an die Behandlung der den Augapfel umgebenden Weichteile. Wir werden im Verlauf dieser Abhandlung noch des öfteren Gelegenheit finden zu zeigen, wie alle Fortschritte in der Darstellung des Auges lediglich ausgingen von den geläuterten Anschauungen, welche der Künstler von der mimischen Bedeutung der um das Auge liegenden Weichteile gewonnen hatte. Ein wirklicher künstlerischer Fortschritt in der Bildung des Auges war immer dann zu verzeichnen, wenn man die mimische Bedeutung

dieses oder jenes das Auge umgebenden Teiles erkannt und es versucht hatte, dieser Erkenntnis auch plastische Geltung zu verschaffen; so knüpft z. B. der gewaltige Fortschritt in der Gestaltung des Auges, welcher von der archaischen Zeit in die Periode der Vorläufer des Phidias und zu diesem selbst überleitet, wesentlich an die geläutertere Darstellung des Brauenbogens und Augenhöhlenrandes an.

Die Versuche, die Umgebung des Auges plastisch auszugestalten knüpfen in dieser Periode hauptsächlich an die Brauengegend und das Oberlid an. Die Braue wird im engen Anschluss an die altarchaische Schule noch in Kreisform gewölbt, dabei ist sie meist sehr schmal und ohne Nachahmung der Haarbildung. Jetzt macht sich auch schon das Bestreben geltend, den oberen Augenhöhlenrand zu bilden; doch ist dieser Versuch noch ein ungemein naiver; er besteht nur darin, dass man die im Kreis geschwungene Braue leicht hervortreten lässt. Dieser mit der Braue in einem steil gewölbten Bogen verschmolzene Augenhöhlenrand reicht weit bis in die Schläfegegend und hört in der Gegend des äusseren Lidspaltenwinkels auf. Einen viel wesentlicheren Fortschritt zeigt die Behandlung des zwischen Orbitalrand und Oberlid gelegenen Raumes; derselbe ist jetzt nicht mehr einfach als konkaver Raum gebildet, sondern der Künstler stellt diesen Teil als eine vom Brauenbogen leicht nach hinten und unten verlaufende Fläche dar, welche gegen die Schläfe hin sogar eine, wenn auch noch sehr geringe Erhebung zeigt. Diese Ebene wird gegen das obere Lid hin durch eine scharf gezeichnete Furche abgesetzt und auf diese Weise ein oberes Lid gebildet. So finden wir diesen Typus der Darstellung bei den Figuren der Aeginetengruppen, bei der Figur von Piombino, dem Aristogeiton. Wesentlich freier ist die unter der Braue gelegene Parthie bei dem Apollo auf dem Omphalos behandelt; hier macht sich schon sehr deutlich das Bestreben des Künstlers geltend, die temporale Prominenz dieser Parthie anzudeuten. Wenn die Ausarbeitung der Brauengegend bei dem genannten Apollo nun auch noch eine ziemlich unvollkommene ist, so zeigt dieselbe doch von dem schon wesentlich vorgeschritteneren Verständnis, welches der Künstler von der mimischen Bedeutung der Braue und ihrer Umgegend gehabt

hat und deshalb neigen wir der Ansicht zu, dass dieser Apollo wohl eine vermittelnde Stellung in dem Uebergang der archaischen Periode zu der folgenden Epoche beanspruchen dürfte. Dabei zeigte sich der Künstler jetzt auch darauf bedacht, die anatomischen Einzelnheiten der Lider mehr zur Geltung zu bringen. Die Lidränder wurden jetzt mit hinterer und vorderer Kante und dazwischen liegendem freiem Rand dargestellt. Dabei wurden die Lidränder keineswegs übermässig breit gehalten; auffallend ist nur, dass die Stellung des Lidrandes nicht selten in höchst wenig naturgemässer Weise behandelt wurde; so finden wir z. B. an einzelnen Figuren der Aeginetengruppen den Rand des unteren Lides unnatürlich schräg nach unten und aussen gerichtet. Das untere Lid wurde im übrigen ohne jede weitere Ausarbeitung zur Darstellung gebracht; es ist noch auffallend schmal und durch eine tiefe Furche von der Backe geschieden. Eine sorgsamere Durcharbeitung der hier sich findenden anatomischen Einzelnheiten wurde von dem Künstler noch nicht geübt. Die Lid-Backenfurche wurde ohne Unterbrechung bis zur Schläfe geführt und hier in die Bildung des Schläfegrübchens einbezogen. Der innere Lidwinkel wurde mit seiner Erweiterung scharf gezeichnet und wurde jetzt auch bereits eine Andeutung der hier sich findenden Falten versucht, indem die das obere Lid nach oben begrenzende Falte über den inneren Winkel hinaus nach unten in die Lid-Backenfurche verlängert wurde.

Die Darstellung des äusseren Lidwinkels beweist, dass der Künstler jetzt schon eifrig bestrebt war, die natürlichen Formen möglichst treu nachzuahmen, denn der Rand des Oberlides wird gegen die Schläfe hin jetzt schon des öfteren in eine sanft geschwungene Falte ausgezogen, welche durch ihre Form zur Belebung des äusseren Winkels ganz ungemein beiträgt; einzelne Figuren der Aegineten zeigen diese Bildung schon sehr deutlich. Allerdings ist die plastische Darstellung der genannten Falte noch eine recht steife und schematisch gehaltene und ihre Beziehungen zur Deckfalte, sowie zu dem Schläfegrübchen sind noch wenig oder gar nicht ausgearbeitet, aber trotzdem ist sie als ein sehr bedeutsamer Fortschritt in der Bildung des Auges aufzufassen

Denn gerade jene Falte bildet in ihren Beziehungen zu ihrer nächsten Umgebung einen mimisch wie ästhetisch gleich wertvollen Faktor, dessen volle Bedeutung erst die Werke der Blütezeit der griechischen Plastik (man vergl. z. B. Fig. 7 u. 8) klar zu legen vermochten. Wir dürfen also in dem Versuch, jene Verhältnisse des äusseren Lidwinkels plastisch zum Ausdruck zu bringen, ein schon recht gereiftes Verständnis des Künstlers erblicken.

Die unter dem Namen Pherekydes bekannte Madrider Porträtbüste unterscheidet sich so wesentlich auch von den reifsten Werken des späteren Archaismus, dass wir bei diesem Kopf ein wenig verweilen müssen. Wenn die Augäpfel auch noch so hoch liegen, dass sie die Einreihung dieser Büste in die Werke des Archaismus ohne weiteres als berechtigt erscheinen lassen könnten, so ist die Behandlung der Brauen und Lider doch eine so fortgeschrittene, wie sie kaum eines der anderen Bildwerke dieser Epoche zeigt. Die Braue ist viel flacher, wie die archaische Kunst sie sonst zu zeichnen pflegte; dabei ist die darunter liegende Hautparthie nach vorn vorgebaucht und hängt leicht über das obere Lid. Dies ist aber eine Bildung, welche unter Umständen völlig der Natur entspricht; denn bei älteren Personen mit erschlaffter Gesichtshaut finden wir die unterhalb der Braue liegende Hautparthie sackförmig vorgebaucht über das Oberlid herüberhängen. Der zwischen Brauenbogen und oberem Lid liegende Raum ist dabei schmal, was um so mehr auffällt, da die archaische Schule es liebte, gerade diesen Teil ungewöhnlich breit zu bilden. Das untere Lid setzt sich mit einer gefälligen, nicht zu tief gehöhlten Furche von der Backe ab und entspricht diese Furche durch ihre Lage dem unteren Orbitalrand; und ausserdem ist auch der Versuch gemacht, die Muskulatur der Wange, soweit sie für die Umgebung des Auges in Betracht kommt, auszuarbeiten. Wir haben also eine Darstellung des Auges, welche nur durch die Hochlage des Sehorganes an den Archaismus erinnert, während die Behandlung der das Auge umgebenden Weichteile eine wesentlich fortgeschrittenere ist, als die reifsten Werke des Archaismus sie zeigen. Angesichts dieser Thatsache ist die Vorstellung nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen, dass die genannte Büste vielleicht mit Unrecht der

archaischen Periode zugeschrieben worden sei. Denn die archaische Diagnose — man gestatte einem Mediziner diesen Ausdruck — beruht doch wesentlich nur auf der Hochlage der Augen und der schematischen Behandlung des Kopfhaares. Nun kann aber bei einer Porträtbüste, wie sie das genannte Kunstprodukt doch ist, die Hochlage des Auges sehr wohl eine naturgemässe sein, denn es giebt genug Menschen, die so gelagerte Augen haben, wie der Pherekydes. Nehmen wir aber an, dass diejenige Person, nach der jene Büste gefertigt ist, hochliegende Augen gehabt habe, so würde uns die Behandlung der übrigen Gesichtsteile viel eher bestimmen müssen, die Arbeit einer späteren Zeit als der archaischen zuzuschreiben. Doch sind das lediglich Bedenken, die einem medizinischen Beobachter beim Anblick jener Büste aufstossen, was die archäologische Kritik dazu sagt, ist eine andere Sache; jedenfalls ist für diese die Behandlung des Barthaares auch eigenartig genug, um Zweifel an dem archäischen Ursprung geltend zu machen. Allerdings das Kopfhaar könnte alle unsere Bedenken an der archaischen Natur der Pherekydes-Büste entkräften.

§ 17. Die Statuen des Harmodios und Aristogeiton aus der Sammlung Farnese in Neapel verdienen eine besondere Betrachtung der Augendarstellung. Denn die Behandlung der Augen des Aristogeiton darf einmal als eine der hervorragendsten Leistungen der jüngeren archaischen Schule angesehen werden und dann möchte es auch von Interesse sein zu entscheiden, ob die Augenbildung des Harmodios auf die Zeit, aus welcher die Restauration des Kopfes dieser Figur stammt, einen Rückschluss gestattet.

Was zuvörderst die Augen des Aristogeiton anlangt, so zeigen dieselben all' die Härten des Archaismus wesentlich gemildert. Die Hochlage der Augen ist zwar noch bemerkbar, aber dieselbe ist doch schon in einer Weise herabgestimmt, dass sie keineswegs mehr den Eindruck des Pathologischen bei dem Beschauer hervorruft. Die Lidspalte ist in ihrer Grösse der Erregung des Momentes in stimmungsvoller Weise angepasst und in diesem Punkte ist die Statue des Aristogeiton den Figuren der Aegineten aus beiden

Giebelgruppen weit überlegen. Denn alle Aegineten zeigen genau dieselbe Form und Grösse der Lidspalte, ohne durch eine entsprechende Behandlung der das Auge umlagernden Weichteile einen mimisch wirksamen Ersatz zu schaffen; sowohl der in der heftigsten Kampfeserregung befindliche, aufrecht stehende, die Lanze schwingende Krieger, sowie die zielenden Bogenschützen und die im Todeskampf Dahingestreckten, sie alle zeigen die nämliche konventionell gehaltene schmale Lidspalte. Aristogeiton dagegen schreitet mit weit geöffneter Lidspalte, als wollte er sein Opfer mit den Augen erfassen, einher und eine derartige Bildung der Lidspalte entspricht zweifellos der Bedeutung des Augenblickes besser, als die schmalen, man könnte fast meinen, zusammengekniffenen Augen der Aegineten. Dabei hat es der Künstler vermieden, seiner Figur den Ausdruck des Glotzens zu geben, den die älteren archaischen Darsteller von der weit geöffneten Lidspalte doch nun einmal noch nicht zu trennen verstanden. Wenn trotzdem das Gesicht des Aristogeitons etwas Starres, Unbelebtes zeigt, so rührt dies eben daher, dass der Künstler das mimisch Wirksame nur in der grösseren Oeffnung der Lidspalte gesucht, die das Auge umgebenden Weichteile aber noch nicht ausgearbeitet hat; doch zeigt sich auch in der Behandlung dieser eine wesentliche Vervollkommnung. Der Brauenwulst scheint gegen die Schläfe hin schon ein wenig anzuschwellen und setzt sich mit scharf markirter Falte gegen das obere Lid ab und die Lidränder suchen durch eine starke Verbreiterung den Ausdruck zu steigern. Der Künstler hat sich mit dieser Verbreiterung der Lidränder bereits eines Kunstgriffs bedient, den die Darsteller der späteren Kunstepochen in ganz besonderer Weise zu benützen verstanden, wie wir dies bereits § 5 Seite 15 besprochen haben. Die Behandlung der Lidränder des Aristogeiton beweisst also, dass in den reiferen Werken des Archaismus unter Umständen doch schon das Bestreben sich, wenn auch schüchtern, geltend macht, den Ausdruck des Auges nicht mehr ausschliesslich durch Farbenwirkung zu erreichen, sondern für ihn auch die plastische Darstellung der den Augapfel umlagernden Weichteile zu benützen. Wenn demgemäss die Darstellung der Augen des Aristogeiton eine für die archaische Periode sehr hohe

Stufe erreicht hat, so vermag sie sich mit der Behandlung der Augen des Harmodios doch nicht im entferntesten zu messen. Denn die Augen des Harmodios zeigen, wenigstens in der Form, wie ich sie an dem Gypsabguss des Breslauer archäologischen Museums (25 p. 13) kenne, eine Vollendung der Kunst, eine Reife des technischen Könnens und des ästhetischen Gefühles, dass ich nicht Bedenken trage, die Restauration des Kopfes des Harmodios auf die Blütezeit der griechischen Kunst zurückzuführen, wie sie unter Praxiteles, Lysippus und Scopas glänzte. Allerdings bezieht sich dieser mein Ausspruch lediglich auf das Auge, aber auf das Auge im weiteren Sinne mit all' seinen in Stirn, Schläfe und Backe gelegenen mimischen Dependenzen, wenn ich mich dieses Ausdruckes bedienen darf.

Es sei mir gestattet, diese meine Wertschätzung des Harmodioskopfes durch eine kurze Analyse der Augenbildung zu begründen. Die das Auge umlagernden Weichteile verraten durchweg ein durch feines ästhetisches Gefühl beherrschtes und in Schranken gehaltenes Leben. Die Brauen mit der darunter gelegenen Hautparthie zeigen die anatomischen Einzelheiten, wie wir sie in § 11 und 12 besprochen haben, in sehr treffender Weise. Die äussere Brauenhälfte wölbt sich in höchst wirkungsvollem, dabei graziösem Anstieg gegen die Schläfeseite hin und zeigt in ihrer nasalen Partie die nach dem Brauenkopf und dem Nasenrücken strebenden Falten. Die letzteren sind in derjenigen mimischen Thätigkeit zur Darstellung gebracht, die sie im Zustand starker geistiger Erregung zur Schau tragen; dabei sind sie aber in richtiger ästhetischer Würdigung nicht im höchsten Zustand dieser ihrer Thätigkeit plastisch verkörpert, sondern in einer gemilderten, einer weiteren Steigerung fähigen Form. Ebenso sind die unterhalb des Auges gelegenen Weichteile behandelt. Auch hier treten die mimisch in Frage kommenden Muskelgruppen in decentester Weise in Erscheinung, man beachte nur hier die feinsinnige Wiedergabe des vom Jochbogen gegen das untere Lid strebenden Muskelwulstes, sowie die Darstellung der Lid-Wangenfalte. Die Stirn zeigt in ihrer unteren, den Brauen und der Nase benachbarten Partie in ihrer leichten Prominenz ein Verhalten, welches uns an den Hermes des

Praxiteles erinnert, d. h. also an den Typus, nach dem die zweite Blütezeit der griechischen Plastik die Stirn zu bilden pflegte (man vergl. § 24).

Dürfen wir den charakteristischen Unterschied zwischen der Behandlungsweise, welcher der Künstler des Harmodios und der des Aristogeiton ihren Stoff unterworfen haben, betonen, so hat der erstere in der ästhetischen fein gebildeten Weise der Blütezeit der Plastik den Ausdruck des Auges durch die Behandlung der Augenweichteile erzielt, während der letztere in, wir können vielleicht sagen roherer Weise, nur die Grösse der Lidspalte und die Breite der Lidränder mimisch zu verwerthen suchte, ohne dabei Rücksicht auf die mimische Bedeutung der Augenweichteile zu nehmen.

§ 18. Die für die archaische Schule typische Hochlage des Auges ist eine so auffallende und befremdende Darstellungsweise, dass es sich wohl lohnt, den Gründen für dieselbe nachzuspüren. K. O. Müller (23 p. 68) sucht die Ursachen jener Bildung in zwei Faktoren: einmal in Unvollkommenheit der Kunst und dann in einer „unschönen Auffassung nationaler Züge". Und in ähnlicher Weise spricht sich Overbeck aus (24 Band 1, p. 94), indem er sagt: „Dieser Gesichtstypus beruht ebenso gut auf Beobachtung der Natur, wie die Bildung des Körpers, er ist nichts anderes als eine noch sehr unschöne Darstellung der nationalen Züge." Bei aller Hochachtung, die wir im übrigen vor jenen beiden grossen Kunstkennern haben, vermögen wir ihren Erklärungsversuchen uns doch nicht anzuschliessen, und zwar aus folgenden Gründen.

Was zuvörderst die Müller'sche Ansicht anlangt, dass Unvollkommenheit der Kunst jene unschöne Hochlage der Augen verursacht habe, so scheint mir dieselbe allenfalls für die frühesten Epochen der Plastik eine gewisse Berechtigung beanspruchen zu dürfen, allein eine allgemeine Bedeutung vermag ich ihr doch nicht zuzuerkennen. Denn sollte wirklich die Darstellung der normalen Lage der Augen so viel schwieriger sein, als die der Hochlage? Und sollten die Künstler des Spätarchaismus mit ihrem doch schon so leistungsfähigen technischen Können an der Schwierigkeit ein

normal gelagertes Auge zu bilden gescheitert sein? Diese Annahme scheint mir denn doch kaum zulässig. Wenn wir bemerken über welches Mass technischer Leistungsfähigkeit schon die Darsteller des Apollo von Tenea, der Aegineten und anderer Kunstwerke verfügt haben, so will es uns kaum glaublich erscheinen, dass so begabte Künstler lediglich durch ihre technische Unfähigkeit dazu bestimmt worden sein sollten, die Augen ihrer Figuren in Hochlage darzustellen. Ein Künstler, welcher die Figuren der Aeginetengruppe zu bilden versteht, hat ganz gewiss auch die technische Fertigkeit besessen, welche nötig ist, um die Lage der Augen in anatomisch befriedigender Weise zur Darstellung bringen zu können. Das ist wenigstens meine Meinung.

Und ebenso skeptisch verhalte ich mich dem von Müller und Overbeck gemeinsam vertretenen Standpunkt gegenüber, nach welchem die Hochlage der Augen eine, wenn auch unschöne Nachbildung der nationalen Züge der Menschen jener Zeit sei. Ja ich fühle mich aus medizinisch-naturwissenschaftlichen Erwägungen sogar verpflichtet, gegen jene Annahme Widerspruch zu erheben. Die Ansicht jener Gelehrten setzt nämlich unter allen Umständen eine merkbare Hochlage als Charaktereigentümlichkeit der damaligen Griechenwelt voraus. Mag auch die individuelle Naturauffassung der archaischen Schule, wie Müller und Overbeck dies meinen, zum guten Teil jene Hochlage verschuldet haben, indem sie die natürlichen Verhältnisse in unschöner Weise beobachtet und dieser verfehlten Beobachtung entsprechend gebildet haben soll, so ist es doch undenkbar, dass die Naturauffassung eine so verkehrte gewesen sein könne, dass sie normal gelagerte Augen für hochliegende angesehen habe. Wollen wir daher die mangelhafte Auffassung nationaler Züge gelten lassen, so sind wir immer genötigt anzunehmen, dass diese nationalen Züge etwas von Glotzaugen an sich gehabt haben müssen. Denn ich wiederhole es nochmals, kein Mensch wird daran denken Glotzaugen zu sehen, wo die Natur die Augen in normaler Lage gebildet hat, am wenigsten aber Künstler, welche die Natur schon in so sorgsamer Weise zu beobachten verstanden, wie die Darsteller der Aegineten und des Aristogeiton. Dürfen wir nun aber wirklich, wie dies die Müller-Overbeck'sche Erklärung

unbedingt verlangt, annehmen: dass zur Zeit der archaischen Kunstperiode die Griechenwelt als nationales Gepräge Glotzaugen gehabt habe, oder doch wenigstens eine besonders ausgeprägte Hochlage der Augen? Nun diese Annahme ist aus naturwissenschaftlichen Gründen unbedingt zurückzuweisen. Die Bildwerke jener Epoche nämlich, welche auf den Archaismus unmittelbar folgt, zeigen von Hochlagerung der Augen keine Spur mehr. Myron, der dem Archaismus doch noch ganz nahe stand, hat in seinem Diskobol mit der Hochlage der Augen schon so gut wie gebrochen. Wenn aber zur Zeit des Myron die Griechen insgesamt den nationalen Typus der vorstehenden Augen gehabt hätten, so hätte selbst das Genie dieses Meisters es nicht wagen dürfen, diese nationale Eigentümlichkeit zu vernachlässigen und Bildwerke ohne Hochlage der Augen zu schaffen. Die Werke des Myron und der Phidias'schen Schule beweisen also, dass um die 80. Olympiade die Griechen bereits Augen gehabt haben, welche so gelagert waren, wie die der modernen Menschheit. Wenn aber um die 80. Olympiade bereits sicher von einer Hochlage der Augen bei den Griechen nicht die Rede sein kann, so ist gar nicht daran zu denken, dass nur wenige Jahunderte früher, als der Archaismus sich zu entwickeln begann, Hochlage der Augen eine nationale Eigentümlichkeit der Griechenwelt gewesen sein könne. Denn die Entwickelungsgesetze der organischen Formen lehren uns, dass zu einer so eingreifenden Umformung des Kopfskelettes und der Gesichtsweichteile, wie sie der Uebergang von Hochlage zur normalen Lage der Augen unbedingt verlangen müsste, eine viel, viel längere Zeit gehören würde, als die beträgt, welche zwischen Beginn und Ende des Archaismus liegt. Es ist mit unseren modernen Anschauungen von der Entwickelung und der Umwandlung der thierischen Formen die Vorstellung unvereinbar, dass in etwa zwei Jahrhunderten der griechische Mensch sich aus einem Glotzäugigen in ein Wesen mit normal gelagerten Augen verwandelt haben solle. Aber nicht allein die moderne Naturanschauung kann sich mit der Hypothese der Hochlage der griechischen Augen zur Zeit des Archaismus nicht einverstanden erklären, sondern auch die antike Litteratur scheint gegen eine derartige Annahme zu sprechen. Denn bei den physiogno-

mischen Schriftstellern des Altertums, welcher Zeitperiode sie auch angehören mögen, finden wir in übereinstimmender Weise die hochliegenden Augen in sehr ungünstiger Weise beurteilt; so heisst es in dem dem Aristoteles zugeschrieben Physiognomonikon (3a) *ὅσοι ἐξόφθαλμοι ἀβέλτεροι* und Polemon (3a) sagt: *„οἱ ὀφθαλμοὺς ἐξέχοντας ἔχοντες, οὐκ ἐπαινετοὶ ἄνδρες“*. In ähnlicher Weise äussert sich Adamantius (3a) und in der Physiognomonia des Apulejus (25a) finden wir die Stelle: „alti atque elati oculi in deterioribus signis habendi sunt“.

Eine derartige einstimmige Verurteilung der hochliegenden Augen würde die antike Litteratur wohl aber kaum aufzuweisen haben, wenn in irgend einer Zeit des Altertums eine solche Lage der Augen die normale gewesen wäre. Die Erinnerung an jene Zeit, wie sie durch die Ueberlieferung, durch Wort und Bild sich erhalten haben würde, müsste doch ganz gewiss gegen die rücksichtslose Verurteilung des hochliegenden Auges Einsprache erhoben haben.

Nachdem ich bisher nur bestrebt gewesen bin, die Erklärungen zu widerlegen, welche man von den Gründen gegeben hat, welche den Archaismus bestimmt haben konnten die Hochlage der Augen zu bevorzugen und zu einer charakteristischen Eigentümlichkeit seiner Schule auszuarbeiten, werde ich nunmehr gehalten sein, eine andere Erklärung an Stelle der von mir bekämpften zu setzen. Und im Folgenden will ich diesen Versuch wagen.

Nach meiner Auffassung war es lediglich das Bestreben, die Augen möglichst ausdrucksvoll zu gestalten, welches den Künstler jener Zeit veranlasste, die Augen hoch zu lagern. Aber klingt diese Behauptung nicht paradox? Denn wer hätte je gehört, dass hochliegende Glotzaugen besonders ausdrucksvoll wären? Und dann habe ich ja auf den vorigen Seiten sogar selbst ganz ausdrücklich gesagt, dass die archaische Kunstschule auch in ihren reifsten Werken noch nicht fähig war, ein ausdrucksvolles Auge plastisch zu bilden. Und doch ist meine Ansicht weder paradox, noch steht sie mit meinen früheren Darlegungen in irgend welchem Widerspruch. Der archaische Künstler hat doch nur deshalb die Augen hoch gelagert, weil er sich von einer solchen Behandlung einen ganz besonders wirkungsvollen Effekt versprach. Denn da er es noch nicht verstand,

mit seiner plastischen Kunst die Augen zu beleben, da er es noch nicht gelernt hatte, durch die erforderliche Darstellung der Umgebungen des Auges dieses selbst zu beseelen und ausdrucksfähig zu gestalten, so war er genöthigt diesen Mangel seiner plastischen Kunstleistung auf anderem Wege zu ersetzen. Und so rief er denn die Schwesterkunst der Bildhauerei, die Malerei zu Hülfe, und verlieh dem Auge durch Bemalen den gewünschten Ausdruck. Die Malerei des Auges konnte aber bei irgend welchem nennenswerten Zurücktreten des Augapfels hinter den Brauenbogen nicht genügeud zur Geltung kommen. Der beschattende Brauenbogen musste die Farbenwirkung des bemalten Auges mehr oder minder in Frage stellen. Diese Beeinträchtigung des Farbeneffektes der gemalten Augen musste sich dann in ganz besonders fühlbarer Weise geltend machen, wenn die betreffenden Figuren, und das war bei den hier in Rede stehenden Kunstwerken stets der Fall, an heiligen Orten auf hohen Postamenten oder hoch an den Tempelmauern angebracht waren. Bei einer solchen Aufstellung würde der Beschauer von der Bemalung der Augen nicht sonderlich viel verspürt haben, falls der Brauenbogen in schattender Wölbung dieselben überragt hätte. Nur wenn das Auge über den zurückgelagerten Brauenwulst hervortrat konnte der Künstler darauf rechnen, den Farbeneffekt des bemalten Augapfels intensiv auf den Beschauer wirken zu lassen. In diesem Sinne also ist die Hochlage der Augen lediglich aus dem Bestreben hervorgegangen, den Ausdruck der Bildwerke zu erhöhen. Dass aber die Künstler in keiner Entwickelungsepoche der antiken Plastik Bedenken getragen haben, die normale Lage des Auges ihren eigenen Zwecken entsprechend zu ändern und von der Natur in diesem Punkt auf das erheblichste abzuweichen, lehrt uns die Geschichte der griechieschen Kunst in schlagendster Weise. Galt es doch bereits in der Blütezeit der griechischen Plastik, als man den Ausdruck des Auges nicht mehr ausschliesslich durch Bemalung, sondern vornehmlich durch entsprechende Behandlung der Umgebung des Augapfels zu erzielen suchte, als ein durchaus erlaubter Handgriff durch eine Tieflagerung des Auges die mimische Wirksamkeit der gesamten Augenpartie zu erhöhen und die späteren Perioden der Kunst haben diese Dar-

stellung sogar, wie Winckelmann (29 1. Teil, Kapitel 4 p. 358) bereits bemerkt hat, fasst zu einer allgemeinen Regel erhoben.

Wenn aber der feinsinnige Künstler der Blütezeit griechischer Plastik, der stets ängstlich bemüht war, die Realistik der anatomischen Form durch das Ideal des Schönen zu mildern, nicht sich scheute, die anatomischen Verhältnisse zu übertreiben, um einen Effekt zu erzielen, sollte man es da für unwahrscheinlich halten, dass der mit einem erheblich geringeren ästhetischen Verständnis begabte Vertreter der archaischen Kunst es sich auch erlaubte, die Lage der Augen seinem Bedürfnis entsprechend zu korrigieren. Die archaische Schule legte also die Augen hoch, weil sie die Hochlage derselben dringend bedurfte, um die farbengeschmückten Augen in voller Wirksamkeit auf den Beschauer einwirken lassen zu können. In ähnlicher Weise scheint auch Conze (10a) die Hochlage der Augen in dieser Epoche zu erklären.

Dritter Abschnitt.

Die Darstellung des Auges in der Uebergangszeit von dem Archaismus zu der Periode des Phidias und seiner Vorläufer.

§ 19. Allgemeine Charakteristik. Die Brauenwölbung ist nicht mehr kreisrund, sondern abgeflacht. Der obere Orbitalrand wird als scharf vorspringender Rand gebildet, der sich weit in die Schläfe hineinerstreckt; auch scheint das nasale Ende des oberen Orbitalrandes etwas mehr nach vorn gerückt zu sein, als das leicht nach hinten geschobene temporale Ende. Der Raum zwischen Orbitalrand und Oberlid ist in eine steil nach hinten gerichtete Ebene gelegt. Die Augäpfel sind aus der Hochlage des Archaismus in die normale Stellung zurückgedrängt und mit glatter Oberfläche dargestellt. Eigenartige, für diese Zeit typische Behandlung des äusseren Lidspaltenwinkels.

Nachdem die bildende Kunst das starre Schema des Archaismus glücklich überwunden hatte, war sie bestrebt, die Darstellung des Auges möglichst in den von der Natur gegebenen anatomischen Formen zu halten. Und dieses Streben beherrscht die hier in Rede stehende Entwickelungsperiode der antiken Plastik in hervorragendem Masse, bildet den hervorstechendsten Charakterzug derselben. Solange aber der Künstler noch mit der plastischen Reproduktion der anatomischen Verhältnisse zu kämpfen hat, füllt dieses eine Ziel sein Streben so vollkommen aus, dass er weiterliegenden und höher gesteckten Gesichtspunkten sich noch nicht

zu widmen vermag. Und deshalb machten die Künstler dieser Periode noch keine sonderlichen Anstalten, das Auge mimisch zu beleben, es ausdrucksvoll zu gestalten. Zwar haben die Figuren dieser Epoche den gespannten und unnatürlichen Ausdruck des Archaismus verloren, das Auge blickt ruhig, aber von einer ausdrucksvollen Gestaltung desselben, von der Verkörperung irgend einer Geistesstimmung durch das Auge ist noch nicht die Rede.

§ 20. Spezielle Betrachtung der Darstellungsweise des Auges in dieser Periode.

Das Material für das Studium des Ueberganges von dem Spätarchaismus zu der mit den Arbeiten der Phidias'schen Schule anhebenden Glanzperiode der griechischen Plastik liefern in trefflichster Weise die Tempelskulpturen Olympias. Boetticher (7 p. 295) hat unseres Erachtens vollkommen Recht, wenn er meint, die Lücke, welche bisher zwischen Archaismus und dem Beginn der ersten Blütezeit der Plastik geklafft habe, sei „reich und glücklich ausgefüllt" durch die bei den olympischen Ausgrabungen zu Tage geförderten Tempelskulpturen.

Der Fortschritt, welchen die plastische Kunst in der genannten Periode bezüglich der Darstellung des Auges gemacht hat, spricht sich vornehmlich in der Zurücklagerung der bis dahin glotzend oder doch vorspringend gebildeten Augen und in einer sorgsameren Ausarbeitung der Brauen aus resp. des oberen Augenhöhlenrandes und des zwischen ihm und dem Oberlid gelegenen Raumes. Der Künstler macht jetzt den Versuch, den oberen Augenhöhlenrand in naturgemässerer Weise, als dies bisher geschah, zu bilden und zwar stellt er ihn jetzt als einen mehr oder minder scharfen, über den Augapfel hervorspringenden Bogen dar. Der obere Orbitalrand wölbt sich jetzt wie ein schützendes Dach über dem Sehorgan und mit dieser Bildung ist einer der wichtigsten Fortschritte gegenüber dem Archaismus gethan, der die plastische Darstellung jenes Randes fast gar nicht oder doch nur sehr rudimentär übte. Weniger gut wusste sich die Kunst dieser Periode mit dem unter dem Orbitalrand gelegenen Raum abzufinden; sie stellte ihn meist in stark nach hinten verlaufender Schrägung dar; nur sehr selten

wird der Versuch gemacht, die in der Natur grade in jenem Raum auftretenden Falten oder Prominenzen darzustellen; so z. B. bei dem alten lagernden Flussgott. Vor allem war sich der Künstler nicht klar darüber, dass das temporale Ende des Orbitalrandes meist als stärkere Prominenz sich zeigt und dass der darunter gelegene Raum stets als vorspringender Wulst erscheint. Nur vereinzelt gelang es ihm, dieser Bildung gerecht zu werden; meist fehlte der Hautwulst und damit machte sich für den Künstler eine nicht unwesentliche Schwierigkeit geltend, welche sogar schliesslich zu einer scharf ausgeprägten Eigentümlichkeit der Darstellungsweise dieser Periode führte. Denn indem der obere Augenhöhlenrand scharf herausgearbeitet und als vorspringender Bogen bis weit in die Schläfe hinabgeführt, der zwischen das temporale Ende des Randes und den Augapfel sich einschiebende prominierende Hautwulst aber noch nicht gebildet wurde, war der Künstler genötigt, das obere Lid grade in seinem temporalen Abschnitt auffallend breit zu bilden. Während in der Natur jene Teile durch ihre Prominenz den temporalen Lidabschnitt zum grössten Teil verdecken oder doch wenigstens stark beschatten, musste in dieser Kunstperiode grade die äussere, temporale Hälfte des Oberlides in grösserem Umfang in Erscheinung treten, da ihr die beschattende und verhüllende Prominenz der über ihr gelagerten Teile fehlte. (Man vergl. Figur 5.) Denn dadurch, dass der Künstler den oberen Orbitalrand mit der Braue stark vorspringen und bis tief in die Schläfe hereinragen liess, musste zwischen dem äusseren Lidwinkel und dieser temporalen Prominenz des Orbitalrandes ein Raum entstehen, der noch vergrössert wurde, wenn, wie dies bei einzelnen Figuren der Fall ist, auch der untere Orbitalrand plastisch angedeutet wurde. Dieser zwischen temporalem Orbitalrand und äusserem Lidwinkel durch die genannte Behandlung notwendigerweise geschaffene Raum machte nun natürlich dem Künstler grosse Schwierigkeit und er wusste sich mit ihm nicht besser abzufinden, als dass er ihn als glatte, convexe Fläche zur Darstellung brachte.

Wenn man sich die Figuren der olympischen Tempelskulpturen prüfend anschaut, so wird man die Existenz dieses Raumes leicht konstatieren können; denn man bemerkt bald, dass der äussere

Lidwinkel bei allen hierher gehörigen Bildwerken in viel energischer Weise in Erscheinung tritt, als dies bei Kunstwerken anderer Epochen der Fall zu sein pflegt. Wie dies unsere in Figur 5 gebrachte Abbildung des Kopfes des Apollo vom Westgiebel darthut, zeigt sich hinter dem äusseren Winkel ein breiter, flacher, im übrigen völlig glatter Raum, der den äusseren Lidwinkel gleichsam umrahmt und ohne Grenze nach oben in das obere, nach unten in das untere Lid übergeht. Vergleicht man mit dieser Abbildung das in Figur 7 und 8 sich findende Verhalten des äusseren Lidwinkels, so wird man gewiss verstehen, was ich sagen will, wenn ich behaupte: die Darstellung des äusseren Lidwinkels sei bei den Tempelskulpturen Olympias eine höchst eigenartige, für diese Epoche charakteristische. Die Entstehung derselben ist leicht zu verstehen, wenn wir uns eben nur daran erinnern wollen, dass der Künstler einfach dadurch, dass er das temporale Ende der Braue abflachte und zurückschob und an der Schläfe selbst den knöchernen Orbitalrand andeutete, zwischen äusserem Winkel und der Schläfe einen, man möchte fast sagen „toten" Raum erstehen sehen musste, für den er keine sonderliche Verwendung finden konnte und den er deshalb als breite, glatte Fläche zur Darstellung brachte. Die scharfe Begrenzung, welche dieser Raum nach vorn durch Lidwinkel und Lidränder, gegen die Schläfe hin durch die knöchernen Augenhöhlenränder fand, sorgte dafür, dass er in ganz besonders energischer Weise sich bemerkbar machte. Zwar versuchte es der Künstler ab und zu, diesen Raum durch eine Verlängerung des oberen Lidrandes zu beleben, doch konnte die so in den Raum hineingezeichnete Falte das unschöne Aussehen desselben wohl etwas mildern, aber keineswegs völlig beseitigen. Uebrigens zeigt der von uns kopirte Apollokopf auch nicht einmal diese mildernde Falte. Diese unschöne Betonung des äusseren Lidwinkels mit seiner Umgebung konnte der Künstler erst dann vollständig vermeiden, wenn er mit der sorgfältigeren Ausarbeitung der temporalen Brauenhälfte für das Oberlid eine ausgiebigere Deckung zu schaffen vermochte. Der bedeutsame Fortschritt in der Darstellung des Auges, welcher an das Auftreten des Phidias anknüpft, ist zum guten Teil in der sorgsamen und natur-

gemässen Behandlung der Braue mit dem darunter liegenden Raume begründet; besonders in der Wiedergabe der Wölbung, welche der temporale Abschnitt der genannten Teile zeigt.

Hervorzuheben ist, dass in dieser Periode schon ganz deutlich das Bestreben sich regt, die Stirnmuskulatur in der mimischen Bedeutung zu verwerten. So findet man bei einzelnen Figuren den Brauenkopf als leichten Wulst hervorgehoben, sowie horizontale Stirnfalten. Auch die Begrenzung der Augengegend gegen die Wange hin ist durch die starke Betonung des unteren Orbitalrandes und durch schwache Andeutung des einen oder anderen zur Wange gehörenden Muskels eine lebhaftere geworden.

Die Augäpfel selbst erscheinen ziemlich stark gewölbt, zeigen aber im übrigen nicht das Streben des Künstlers, durch irgend eine besondere Behandlung der Wölbung eine mimische Wirkung zu erzielen. Die Lidränder sind häufig recht breit gehalten.

Vierter Abschnitt.

Die Darstellung des Auges in der Zeit der ersten grossen Kunstblüte; von Olympiade 80 bis um Olympiade 95.

§ 21. Allgemeine Charakteristik. Braue und oberer Augenhöhlenrand sind in Form eines ungemein scharfen, weit in die Schläfe hinein sich erstreckenden, flach gewölbten Bogens gebildet. Der zwischen oberem Augenhöhlenrand und Lid gelegene Raum ist gegen die Nase hin auffallend vertieft, gegen die Schläfe kräftig vorgewölbt. Die Lidspalte ist oval, von mittlerer Grösse. Jede Andeutung des unteren Augenhöhlenrandes fehlt und ist das untere Lid nur durch die sogenannte Augapfelfurche von der Wange abgesetzt. Die Lage des Auges im Ganzen ist eine sehr tiefe. Die den Augapfel umgebenden Falten und Furchen sind entweder nur sehr zart angedeutet, oder sogar ganz unterdrückt worden. Der Augapfel selbst ist fast immer ganz glatt gehalten.

Der Künstler war in dieser Periode zur vollen Erkenntnis der mimischen Bedeutung des Auges und seiner Weichteile gelangt und hatte auch gelernt, diese Verhältnisse plastisch zu heherrschen. Aber trotzdem macht er von diesem seinem geläuterten Können keinen vollen Gebrauch, vielmehr verrät er in der plastischen Reproduktion der anatomischen Verhältnisse eine auffallende Zurückhaltung. All die verschiedenen, für die Wiedergabe seelischer Zustände so wirkungsvollen Falten, Furchen und Prominenzen, welche

in näherer und weiterer Umgebung des Auges sich finden, werden von dem Künstler entweder vollständig ignorirt oder doch in der zurückhaltendsten Weise mehr angedeutet als ausgearbeitet. Höchstens dass am Brauenkopf oder in der Mitte der Stirn einige mimisch besonders effektvolle Falten angedeutet werden. Das Hauptstreben des Künstlers in dieser Epoche geht nicht sowohl dahin, all die anatomisch-physiologischen Faktoren des Auges, welche mimisch von Belang sein können, einzeln plastisch zur Darstellung zu bringen, wenn auch in einer ideal verklärten Darstellung, als er vielmehr darauf bedacht ist, aus ihnen ein Schema für die Bildung des Auges zu entwickeln. Und ein solches Schema hat die Schule des Phidias geschaffen und zwar in einer Schärfe und Charakteristik, wie es prägnanter kaum gedacht werden kann. Die wesentlichsten und für den vom Künstler beabsichtigten Affekt ungemein wirkungsvollen Züge dieses Schemas sind die bedeutende Tieflage des Auges und der scharf wie ein Messerrücken schattend über den Augapfel sich wölbende Brauen-Augenhöhlenrand. Die hiermit verbundene rücksichtsvolle Behandlung des Lides, Schläfe- und Wangengegend, das Bestreben, die hier vorhandenen mimischen Faktoren durch möglichste Abschwächung ganz zu beseitigen oder doch so viel wie möglich herabzustimmen, bewirkt es, dass über dem Auge ein Ausdruck göttlicher Ruhe und Erhabenheit gelagert erscheint. Denn da alle die Spuren, welche die Leidenschaften dem Gesicht in Form von Falten und Furchen eingraben, ängstlich vermieden oder doch auf ein Minimum herabgemindert sind, so gewinnt ein so behandeltes Auge den Eindruck, als blicke es in überirdischer Erhabenheit völlig teilnahmlos auf die Schmerzen und Freuden des irdischen Daseins herab. Und dieser Ausdruck ist auch allen Augen jener Zeit eigen und um ihn zu erzeugen, hat der Künstler ausschliesslich nur jenen charakteristischen Typus ausgebildet. Dieser Typus ist aber kein von dem Künstler aus eigenstem Antrieb frei erfundener und frei geschaffener, sondern er ist ihm durch seine Zeit vorgeschrieben worden. Denn wie alle menschlichen Werke aus dem Fühlen und Denken der Zeit erwachsen, in der sie geschaffen werden und den Charakter jener Zeit nie verleugnen können, so sind auch die Erzeugnisse der bil-

denden Kunst zum guten Teil nur Verkörperungen der Gedanken, welche in der Zeit ihrer Entstehung den Menschengeist bewegt haben. Wer den Charakter einer Kunstepoche verstehen, ihn, wenn ich so sagen darf, genetisch erfassen will, der muss darum auch die Regungen der Volksseele zu erkennen trachten; denn nur aus dieser heraus wird ihm das Verständnis erwachsen.

In der Zeit des Phidias und seiner Genossen sahen die Griechen in den Göttern noch die in unnahbarer Majestät thronenden Herrscher der Welt. Und indem die genialen Künstler diesen Gedankenflug ihres Volkes und ihrer Zeit verstanden, ihn im innersten Herzen selbst mitfühlten, konnten sie für ihre Figuren nur den Charakter des Erhabenen, des Majestätischen und Unnahbaren wählen. Unter diesem Eindruck stehend bildeten die Künstler dieser Epoche den Typus für die erhabensten Götter, für den Zeus, die Juno und die Athene aus und schufen für sie jene charakteristische Augenbildung, die in ihrer einfachen und strengen, dabei aber doch so ausdrucksvollen Erhabenheit unübertrefflich geblieben ist. Aber so wirkungsvoll der Typus der Augenbildung dieser Periode auch sein mg, aso unübertrefflich er für das, was er aus drücken soll, auch geschaffen worden ist, so ist er einer Verallgemeinerung doch unter keinen Umständen fähig. Er passt ganz gewiss für die plastische Verkörperung des Gottesgedanken, aber er gebührt nicht schlechthin der Darstellung des menschlichen Treibens und Lebens. Und doch hat die Phidias'sche Schule auch dann, wenn sie den Menschen als Menschen schuf, sich von jenem erhabenen Typus der Augenbildung nicht lossagen mögen. Nicht bloss die Götter- sondern auch die Menschengestalten der Phidias'schen Schule blicken aus göttlichen Augen. So finden wir die göttliche Ruhe in charakteristischer Weise über das Antlitz des Diadumenos Farnese des Polyklet ausgegossen. Von dem freudig erregten stolzen Gesichtsausdruck, mit dem ein glücklicher Sieger sich die krönende Siegesbinde um das Haupt schlingt, ist bei jener Figur auch nicht das leiseste zu bemerken; eine eisige Ruhe lagert auf den Augen. Und nicht viel anders ist der Gesichtsausdruck der verwundeten Amazone in Berlin. Auch hier hat Polyklet die Augen in dem strengen Schema der Schule gehalten; weder der

für Schmerz und Trauer charakteristische Grammuskel der Brauengegend noch sonst ein anderer, der Verkörperung des Schmerzes dienender Muskel der Umgebung des Auges ist plastisch angedeutet; kaum dass der schwere körperliche Schmerz, den das verwundete Heldenweib empfindet, durch eine äusserst vorsichtige Markirung der Nasolabialfalte gezeichnet ist. Dafür blicken die Augen in erhabener Ruhe, als ob für sie eine plastische Verkörperung der leidenden, schmerzdurchwühlten Seele ein völlig überflüssiges Beginnen wäre. Und genau den nämlichen Ausdruck zeigt die capitolinische Amazone, sowie der Athlet in München. Eine derartige Behandlung des Ausdruckes halten wir aber für unzulässig. Denn nach unserer Auffassung ist es die Aufgabe der bildenden Kunst, den Menschen auch als Menschen darzustellen; das kann sie aber ganz gewiss nicht, wenn sie ihn des Ausdruckes jeder menschlichen Leidenschaft gänzlich entkleidet. Der Künstler macht seine Figur erst dadurch zum Menschen, dass er ihr den Ausdruck jener Gefühle verleiht, welche das menschliche Herz beherrschen. Darüber lässt sich ja streiten, in welchem Umfang der Künstler die Spuren darstellen darf, welche die Leidenschaften dem Gesicht aufdrücken, aber darüber kann wenigstens nach meiner Meinung kein Zweifel sein, dass es dem Künstler niemals erlaubt sein darf, jene Spuren vollständig aus dem Gesicht zu tilgen.

Dem Beschauer wird die Thatsache, dass alle Figuren der Phidias'schen Schule den Ausdruck strenger und unnahbarer Erhabenheit zeigen, gewiss oft genug befremden, ja ihm den Genuss jener Kunstwerke vielleicht sogar beeinträchtigen und wir können Rossbach (25 p. 23) nur vollkommen beipflichten, wenn er sagt: „ihr Verständnis muss errungen werden". Aber erklärlich bleibt jene Thatsache doch. Denn das ist ja eben grade die Gefahr eines jeden Schuldogma, mag es nun ein wissenschaftliches oder ein künstlerisches sein, dass es in seinen Konsequenzen oft genug die freie Geistesentfaltung bindet. Liegt es ja doch so nahe, dass eine jede Schule ihre originelle Schöpfung in möglichster Weise auszunützen sucht und ihr die umfassendste Verbreitung zu geben strebt; und so kommt es dann, dass ein an sich berechtigtes Dogma durch ungebührliche Ausdehnung schädlich wirkt. So verhält es

sich auch mit dem von der Phidias'schen Schule ausgearbeiteten Augentypus. An und für sich berechtigt, verlor er seine Bedeutung mit dem Augenblicke, wo er auf Gebiete übertragen wurde, die seine Anwendung in keiner Weise vertrugen. Darum wirkt der Augentypus der Phidias'schen Schule bei den Göttergestalten erhaben, bei den Figuren der Menschen erkältend. Als Typus der Darstellung in dieser Periode vergleiche man die Figuren 6 und 7.

§ 22. Spezielle Betrachtung der Augenbildung in dieser Periode. Die scharfe Ausarbeitung des oberen Orbitalrandes, wie sie die Zeit des Phidias geschaffen hat, spricht sich besonders deutlich in der nasalen Hälfte dieses Randes aus. Der von der Nase bis etwa in die Mitte der Braue sich erstreckende Abschnitt des Randes ist fast messerscharf gebildet und hängt dabei leicht über, so finden wir dies Verhältnis an den Köpfen der Athene im Louvre, in Dresden, in Berlin und in London; desgleichen bei der farnesischen Hera und dem farnesischen Hermes. Aber nicht bloss an den Idealgestalten der Götter begegnet uns dieser Typus, sondern auch, wenn man so sagen darf, in der profanen Kunst, so an den Büsten des Perikles im Louvre und im Vatikan, an der Büste des Themistokles, an den Köpfen der Polyklet'schen Amazonen. Gegen die Schläfe hin tritt die Schärfe des Orbitalrandes lange nicht mehr so deutlich in Erscheinung. Es rührt dies daher, dass gegen die Schläfe hin die zwischen dem Orbitalrand und dem Augapfel gelegene Hautpartie sich in Form eines Wulstes hervordrängt und der Künstler diesem Verhältnis jetzt in einer graziös gewölbten Convexität dieses Teiles Ausdruck zu geben gelernt hatte. Von dieser convexen Unterlage vermag sich der Orbitalrand aber natürlich nicht so energisch abzuheben, wie seine nasale Hälfte von ihrer tief nach hinten ausgehöhlten Unterlage. Deshalb verliert der Orbitalrand gegen die Schläfe hin scheinbar an Schärfe, trotzdem er auch hier meist noch als vorspringender Bogen angedeutet ist. Häufig ist dieser temporale Teil des Orbitalrandes durch eine sehr decent gehaltene Furche von dem erwähnten Wulst abgesetzt. In der Schläfegegend senkt sich der Bogen des Randes in ziemlich kräftig ausgesprochener Wölbung gegen die

Partie des äusseren Lidwinkels hin, um schliesslich hier in leichter Schrägung aufzuhören. Eine besondere Andeutung der Braue ist dabei eigentlich nicht gegeben; der Künstler identificirt offenbar die Braue mit der Schärfe des Bogens. Der eben geschilderte Typus des Orbitalrandes wird auch von den Nachfolgern der Phidias'schen Zeit wiederholt; so zeigt z. B. die von Kephisodot herrührende Gruppe Eirene und Plutos in dem Frauenkopf genau die nämliche Bildung des Orbitalrandes. Der Beginn dieser Darstellung ist übrigens schon sehr deutlich bei dem Vorläufer der Phidias'schen Zeit, bei Myron, zu bemerken. Sein Diskobol zeigt schon einen Orbitalrand, der in scharfem Bogen von der Nase bis gegen den äusseren Augenwinkel hinzieht, aber sich noch nicht zu solcher Schärfe entwickelt, wie bei dem Athenetypus der Phidias'schen Schule. Dies rührt offenbar daher, dass Myron die Tieflage des Auges noch nicht zu einer Effektwirkung, zu einer Verstärkung des Ausdruckes zu benützen gelernt hatte. Der Augapfel seines Diskobol liegt noch ziemlich hoch, für eine so beschaffene Lage desselben konnte aber der zugeschärfte überhängende Augenhöhlenrand noch keinen sonderlichen mimischen Wert besitzen.

Der Uebergang des Brauen-Augenhöhlenrandes in die Stirn vollzieht sich meist in unmerkbarer Weise. Denn die Stirn wölbt sich gegen die Brauengegend hin meist in so zarter Weise vor, dass man die hierdurch gebildete Protuberanz erst bei genauerer Betrachtung bemerkt, so finden wir diesen Bildungstypus bei den Athenеköpfen, bei der Hera, auch bei den Porträtköpfen des Perikles. Doch existiren auch Figuren mit schärferer Bearbeitung der Brauengegend, so zeigt z. B. der Hermes Farnese eine schon recht ausdrucksvolle Behandlung des Brauenkopfes und auch die Büste des Themistokles macht sich durch Furchen am Brauenkopf bemerkbar.

In der Mitte der Stirn ist dabei nicht selten eine horizontal verlaufende Falte angebracht, welche die Hera z. B. schwach, der Doryphoros in Neapel und der Athlet in München dagegen kräftiger entwickelt zeigen. Charakteristisch für den Athene- und Heratypus dieser Epoche ist die breite, fast vertikal gestellte Stirn; Mitte und Seitenteile der Stirn liegen in ein und der nämlichen

Ebene und der Abfall nach den Schläfen erfolgt ziemlich unvermittelt. Im Verein mit dem scharf geschliffenen weit ausladenden Brauenbogen und dem tief gelagerten Auge erzeugt jene Stirnbildung einen ungemein erhabenen, majestätischen Ausdruck, der wohl die göttliche Herrscherin in klassischer Weise kennzeichnen mag, im übrigen aber nicht in dem sanften Charakter des Weibes begründet ist; und deshalb tragen die Athenesköpfe dieser Periode einen stark ausgeprägten männlichen Charakterzug zur Schau.

Höchst auffallend und befremdend wirkt aber die jede Falten- und Furchenbildung mildernde oder ganz verwischende Darstellung in Porträtköpfen, wie dies z. B. am Perikleskopf des Louvre gesehen werden kann. Hier ist die Stirn, soweit sie nicht vom Helm bedeckt ist, so gut wie ganz glatt gebildet. Weniger auffallend ist dieser Umstand bei der Themistoklesbüste, wo wenigstens am Brauenkopf sich einige energischer ausgearbeitete Falten bemerkbar machen. Eine solche glatte Behandlung der Stirn und der Augen in Porträtbüsten muss nun aber zu gerechten Bedenken Veranlassung geben. Denn man erwäge, dass eine derartige Glätte höchstens dem frühen Kindesalter und auch ihm nur in relativer Weise eigen ist; da nun aber grade die Stirn- und Brauengegend diejenige Partie ist, welche in besonders charakteristischer Weise die Spuren trägt, welche der Kampf mit dem Leben und mit sich selbst dem Menschen aufdrückt, so muss ein Gesicht, welches von jenen Falten und Furchen wenig oder nichts zeigt, im Schmuck der blühendsten Jugend prangen. Für eine hehre Gottesgestalt ist ein derartiges Attribut gewiss am Platz, giebt es doch davon Zeugnis, dass die ewig blühende Jugend den Gott weit über die Menschen erhebt; aber für eine Porträtbüste ist dieser Schmuck der Jugend doch nur bedingungsweise am Platz. Wird ein Mann dargestellt, der im gereiften Alter steht, dem ein mächtiger Bart das Gesicht umrahmt, wie dies bei der Periklesbüste der Fall ist (man vergl. Figur 6), so nimmt es sich recht merkwürdig aus, wenn solch ein Kopf ein Gesicht zeigt, das jedes charakteristischen Zuges entbehrend in der frischen Glätte der Jugend prangt. Die Kunst hat sich in solchem Fall mit ihrer stilisirenden

Auffassung von der Natur doch zu weit entfernt, um bei dem Beschauer nicht das Gefühl der Befremdung hervorzurufen.

Die scharfe Ausarbeitung des Brauen-Augenhöhlenrandes, wie sie die Phidias'sche Schule geschaffen hat, hat übrigens eine überaus grosse Lebensfähigkeit bewiesen. Auch selbst in den späten Perioden der Plastik, als der fromme Glaube, aus welchem der Phidias'sche Augentypus erwachsen war, schon längst sich verflüchtigt hatte, begegnet uns jene typische Bildung noch. Mögen auch die übrigen Züge des Phidias'schen Typus verloren gegangen sein, der scharf ausgearbeitete Brauenbogen wird doch immer aufs neue belebt, wenn es sich um die Darstellung des Hohen, Erhabenen handelt. So hat also dieser eine und wichtigste Zug des Phidias-Typus ein dauerndes Bürgerrecht in der Kunst erworben.

Auch der zwischen Braue und Oberlid eingeschobene Raum ist von dem Geist jener Schule belebt. Er ist im allgemeinen in der Weise behandelt, dass sein innerer, an die Nase stossender Teil auffallend tief, sein Schläfeabschnitt aber hoch liegt und eine in sehr gefälliger Ausarbeitung gehaltene Rundung zeigt. Dabei entbehrt dieser Raum in seiner gesamten Ausdehnung jeder Faltenbildung; obgleich die Natur hier, wie wir dies schon früher (§ 11) gezeigt haben, ein System sehr ausdrucksfähiger Linien und Furchen gezeichnet hat, so hat der Künstler doch auf eine Reproduktion derselben verzichtet; höchstens bemerkt man am nasalen Teil dieses Raumes eine ganz seicht gehaltene Vertiefung, so z. B. beim Doryphoros in Neapel. Gegen den überhängenden Brauenrand pflegt sich auch der nasale Teil dieses Raumes meist mit einer tieferen Furche abzusetzen.

Was die Lider anlangt, so ist das obere weder sehr stark gehoben, noch mit einem auffallend gewölbten Rand gebildet. Es wird gegen seine Umgebung durch eine scharf ausgearbeitete Furche abgegrenzt, welche nach innen bis an den nasalen Augenwinkel sich erstreckt, nach aussen in graziös geschwungener Linie weit über den äusseren Augenwinkel hinaus in das Schläfegrübchen hinein zieht. Das untere Lid ist eigentlich nur durch die Augapfelfurche nach unten begrenzt und eher schmal gehalten. Gegen die Wange hin kommt es nirgends zu einer ausgesprocheneren Ab-

grenzung; weder der untere Augenhöhlenrand noch die nasale Falte oder irgend eine merkbare Andeutung der sonst sich hier findenden Muskelprominenzen ist zu sehen. Die Ränder beider Lider sind in einer mässigen Wölbung gezeichnet, deren grösste Höhe grade in der Mitte der Lidspalte liegt. Dadurch gewinnt die Lidspalte einen äusserst gefälligen ovalen Schnitt und eine Grösse, wie sie für die Darstellung des Erhabenen grade geeignet ist. Befremdend ist, dass die Lidränder häufig in einer übermässigen Verbreiterung dargestellt sind; in besonders auffallender Weise zeigt die Hera Farnese diese Bildung. Bei ihr haben die Lidränder eine solche Breite, dass sie wie Wülste überhängen und unbedingt den Eindruck des Pathologischen machen. Deshalb bin ich auch der Meinung, dass die Lidrandwülste, so wie wir sie heut an jenem klassischen Kopf sehen, bei dem Original nicht ausgesehen haben können. Denn in dem heutigen Zustand können sie keinen anderen Eindruck machen, als den des Unschönen. Von einzelnen Autoren ist die Ansicht geäussert worden, dass jene Lidrandbildung vielleicht mit Rücksicht auf die Hochstellung der ganzen Figur gewählt sein könne. Aber die wulstigen Lidränder der Hera können, so wie sie jetzt sind, unter keinen Verhältnissen eine Verschärfung des Ausdruckes erzielen; wie auch immer die Figur aufgestellt sein möge, unter allen Umständen müssen sie in unschöner Weise sich bemerkbar machen. Auch die Vorstellung, dass die Breite der Lidränder zur Aufnahme eines eingesetzten Auges gedient habe, will mir nicht recht annehmbar erscheinen; dazu ist einmal die Lidspalte nicht vertieft genug und dann auch der Augapfel selbst zu stark geglättet; aber selbst auch die Einsetzung eines künstlichen Auges zugegeben bleibt es doch unverständlich, warum die Lidränder in weit ausladender Weise über das Niveau des Auges hervorragen. Ja der untere Lidrand hängt sogar mit leichter Krümmung recht beträchtlich nach unten herab. Eine derartige Bildung kann aber für Anbringung von Metallplättchen oder farbigen Steinen keine Vorteile bieten. Ich glaube, man überwindet alle Schwierigkeiten, welche die Erklärung jener Bildung verursacht, am ehesten, wenn man annimmt, jene breiten Wülste stellten die Wimpern dar. Allerdings könnte man mir auf diese Annahme

alsbald entgegnen, dass mit ihr doch keineswegs die unschöne Verbreiterung der Wimpernwülste verständlich gemacht sei. Denn dürfe man wohl einem Künstler, der einen Herakopf geschaffen habe, zutrauen, dass er zur Darstellung der Wimpern eine so auffallende und unschöne Form gewählt haben könne, wie sie die Lidränder dieses Kopfes zeigen? Doch auch dieser Einwurf könnte mich in meiner Meinung nicht beirren, vielmehr glaube ich, dass der Künstler bei dem Original durch eine passende Behandlung das Unschöne verdeckt haben werde. Und zwar bin ich der Ansicht, dass jene unschönen Wimpernwülste im Original gefärbt gewesen sein müssen. Die auffallende Breite der Wülste wird dann auch verständlich; sie ist lediglich in der Absicht, einen genügenden Farbeneffekt zu erzielen, von dem Künstler gewählt worden. (Uebrigens vergleiche man § 5 Seite 13.)

Die Oberfläche des in der Lidspalte zu Tage tretenden Augapfels ist bis auf wenige Ausnahmen ganz glatt gehalten. Da, wo eine Andeutung von Iris und Pupille versucht wird, bewegt sich dieselbe in so bescheidenen Grenzen, dass wir mit Recht behaupten können, die Zeit des Phidias habe jede in einer tiefen Aushöhlung bestehende Nachahmung der Iris und Pupille vermieden. Umsomehr muss uns die Behandlung der Augen zweier Figuren auffallen, welche zur Zeit des Phidias in Beziehung gebracht werden, nämlich die der beiden Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom. Bei diesen beiden Figuren sind Iris und Pupille durch so tief ausgearbeitete Höhlungen der Augäpfeloberfläche angedeutet, wie sie weder die Schule des Phidias, noch die Glanzzeit griechischer Kunst unter Praxiteles, Lysipp und Scopas je geübt haben. Dazu ist auch der Hornhautspiegel durch eine tief in die Iris-Pupillen-Höhlung einspringende Zunge angedeutet, eine Behandlung, welche jenen Epochen auch noch vollkommen fremd war. Und da auch ausserdem die Darstellung des gesamten übrigen Auges sich in realistischen Einzelnheiten gefällt, welche zu jenen Zeiten den Künstlern noch völlig fremd waren, so kommen wir zu dem Schluss, dass die Augen in ihrer jetzigen Gestalt weder von Phidias gebildet, noch auch nach seiner Darstellung kopirt sein können. Es können nur Künstler aus den späteren Epochen der antiken Plastik,

in denen eine tiefe Aushöhlung der Augapfeloberfläche mit Vorliebe geübt wurde, jene Augendarstellung aus freiem Antrieb, ohne sich an das Original zu halten, gewählt und durchgeführt haben. Die Darstellung der Augen berechtigt uns bei diesen Figuren ganz unzweifelhaft zu dem Schluss, dass die auf uns gekommenen Dioskurenfiguren von Künstlern der späteren Zeiten der hellenistisch-römischen Periode angefertigt sein müssen.

Fünfter Abschnitt.

Die Darstellung des Auges in den Zeiten des Scopas, Praxiteles und Lysipp.

§ 23. Allgemeine Charakteristik. Der obere Orbitalrand ist meist aus der stilistischen Verschmelzung mit den knöchernen Brauenwülsten der Stirn losgelöst und beide werden getrennt dargestellt. Die knöchernen Brauenwülste werden in stilistischer Weise mit der zwischen ihnen liegenden Stirnmitte zu einer Wölbung verschmolzen. Die Weite der Lidspalte wird entsprechend den darzustellenden Motiven bald grösser bald geringer gehalten. Die Augäpfel sind meist glatt; ist eine Nachahmung der Iris und Pupille vorhanden, so ist dieselbe in sehr zurückhaltender Weise gearbeitet. Die das Auge umlagernden Weichteile werden mit den hier vorhandenen Furchen und Vorsprüngen dargestellt, doch ist die Ausarbeitung derselben meist eine so leichte, dass sie mehr eine Andeutung als wie eine Nachbildung der natürlichen Verhältnisse bietet.

Der Künstler bethätigt in dieser Glanzperiode zwar schon eine recht lebhafte naturalistische Auffassung, doch wird dieselbe noch von einem ungemein feinen ästhetischen Gefühl beherrscht. Für den Darsteller handelt es sich vor allem darum, seine künstlerischen Motive in einer, seinen lebhaften Schönheitssinn völlig befriedigenden Form zu verkörpern und deshalb werden die anatomischen Ver-

hältnisse nur insoweit berücksichtigt, als durch ihre Wiedergabe die Schönheit und Harmonie der Formen nicht beeinträchtigt wird Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, den Ausdruck aller seelischen Stimmungen in einer gewissen idealen Verklärung wiederzugeben, befreit von allen den Härten, welche jede schärfere Betonung der anatomischen Form unbedingt im Gefolge haben muss. So hat z. B. der Künstler in der Umgebung der Augen der Niobiden alle die Furchen und Vorsprünge, welche dort der körperliche wie geistige Schmerz hervorruft, zwar nicht vollständig unterdrückt, aber sie doch in weiser Mässigung wiedergegeben. Dadurch hat er das Furchtbare und Grausige des höchsten Schmerzes aus den Augen jener Kunstwerke entfernt, ohne das Erschütternde des Schmerzes zu opfern. Der Schmerz tritt uns so in einer verklärten Form entgegen und wird darum dem Beschauer erträglich. (Man vergleiche übrigens über die Darstellung des Schmerzes in der antiken Plastik noch sechsten Abschnitt § 27.)

Von einer ähnlichen feinsinnigen ästhetischen Auffassung zeugt die Darstellung des Herkules durch Scopas. Alle die Merkmale, durch welche die gewaltige Körperkraft sich verrät, sind von dem Künstler herabgestimmt und gemildert. Nichts finden wir von den mächtigen Brauenbogen, von den weit aufgerissenen Augen, von den gewaltigen, in vollster Kraftfülle strotzenden Muskelwülsten, mit denen uns der Repräsentant einer allgewaltigen Körperkraft wohl im Leben entgegentreten mag und wie sie uns spätere Meister in ihren Werken auch nicht erspart haben. Hätte der Künstler eine derartige Darstellung gewählt, so würde er wohl den Typus eines auf seine Kraft pochenden Athleten, eines Preiskämpfers, wie wir ihn im Zirkus zu sehen gewohnt sind, geschaffen haben. Indem er aber alle Anzeichen der übermässigen Körperkraft in ihrem anatomischen Ausdruck schwächt, raubt er dem Beschauer keineswegs den Glauben, dass der körpergewaltige Herkules vor ihm stehe, sondern er zeigt uns nur diese Körperkraft in ihrer schönsten anatomischen Form, in jenem jugendlichen Zustand, der uns die Entwickelung der zukünftigen Allgewalt ahnen lässt, ohne uns die unschönen, übertriebenen Körperformen der zur vollsten Entwickelung gelangten Kraft bereits auch zu zeigen.

Wie die Künstler dieser Epoche kein Bedenken trugen, ihrer naturalistischen Auffassung einen kräftigen, idealen Dämpfer aufzusetzen, so scheuten sie auch vor der Ausbildung eines stilisirten Darstellungstypus keineswegs zurück. Doch zeigten sie auch hier, sowohl was die Entwickelung als auch die Anwendung dieses Typus anlangt, einen wesentlich fortgeschritteneren Standpunkt, als wie die Schule des Phidias. Denn entsprechend der Geistesrichtung ihrer Zeit suchen sie unter den Bewohnern des Olymp nicht mehr diejenigen für ihre Darstellungen, welchen der Charakter der erhabenen und unnahbaren Gottesmajestät eigen ist, wie dies die Schule des Phidias that, sondern sie wählen sich solche Göttergestalten, welche die Freude am Leben, den Genuss des irdischen Daseins in seiner höchsten Blüte, der Liebe, repräsentiren.

§ 24. Spezielle Betrachtung der Augenbildung in dieser Periode. Die Ausarbeitung des oberen Augenhöhlenrandes erfolgt jetzt in einer den natürlichen Verhältnissen durchaus entsprechenden Weise. Wie die Natur diesen, für den Ausdruck des Auges so bedeutsamen Teil in vielen verschiedenen Formen gebildet hat, so zeigen uns die Künstler denselben jetzt auch in vielfachen Varianten. Während wir bei der einen Figur einen kräftig geschnittenen, ziemlich scharfen Rand finden, so z. B. bei dem Herkules des Scopas, bei der Urania und Melpomene des Vatikan, sehen wir bei einer anderen den Rand ziemlich breit mit genauer Ausarbeitung aller anatomischen Details, so z. B. bei dem Hermes des Praxiteles, bei dem Silen mit dem Dionysoskind im Louvre. Einen völlig abgerundeten Augenhöhlenrand zeigt die berühmte Dionysosbüste des Kapitol. Auch die zu den Brauen in innigsten mimischen Beziehungen stehenden benachbarten Stirnpartieen zeigen jetzt eine sorgsamere Bearbeitung. Bei den Männern wenigstens finden wir meist eine über die Mitte der Stirn horizontal verlaufende Falte und bisweilen auch noch eine von dem Brauenkopf schräg nach oben und aussen strebende Furche. Auch senkrecht stehende Falten treten des öfteren auf, wenn es sich um die Wiedergabe von die Seele schmerzlich erregenden Affekten handelt; so zeigen sich solche Falten an den Brauenköpfen der Niobe. Uebrigens

sind diese Falten die einzigen, welche auf den Stirnen der weiblichen Niobiden den Schmerz repräsentieren, während bei den Söhnen der Niobe sich in den Brauenköpfen bisweilen mehrere Falten finden und auch die Stirn noch kräftige horizontale Furchen zeigt.

In besonders eigenartiger Weise behandeln die Künstler dieser Epoche die Gegend der Brauenwülste mit der dazwischen liegenden Stirnmitte. Während nämlich der Spätarchaismus sowie die Zeit des Phidias die breite, gleichmässig abgeflachte Stirn liebte, wie wir dies z. B. an dem Kopf der Farnesischen Hera bemerken können, beginnen die Künstler jetzt die Mitte der Stirn in mehr oder minder ausladender Wölbung zu gestalten. Die knöchernen Brauenwülste beider Stirnhälften werden mit der zwischen ihnen liegenden Stirnpartie zu einer Wölbung verschmolzen. Diese Behandlung ist um so auffallender, als grade der zwischen den Brauenwülsten gelegene Teil der Stirn, die sogenannte Glabella, eher eine seichte Vertiefung darstellt, deren seitliche prominente Ränder die knöchernen Brauenwülste bilden. Die stilistische Behandlung der Mittelstirn wurde dabei in so ausgiebiger Weise gehandhabt, dass die ganze mittlere Partie von der Nasenwurzel bis zum Haarwuchs als stark vorspringende Wölbung sich mehr oder minder energisch über die Seitenpartieen der Stirn erhebt; die letzteren fallen in steilem Abstieg schnell gegen die Schläfe hin ab. Dabei zeigte die Behandlung der Frauen- und Männerstirn so typische sexuelle Unterschiede, dass wir gut thun werden, beide gesondert zu besprechen.

Die Frauenstirn (man vergl. Figur 9) wird in der Weise behandelt, dass die Mittelstirn als völlig gleichmässig glatte Wölbung sich merklich über die Seitenstirn hervorschiebt. Durch irgendwelche bemerkbare Grenzen scheiden sich dabei Mittel- und Seitenstirn nicht, vielmehr fällt die erstere in steilem Abstieg gegen die letztere hin ab. Die Wölbung der Mittelstirn ist dabei oft so bedeutend, dass sie in auffallender Weise über den Nasenrücken hervorragt. Uebrigens umfasst die Wölbung die gesammte Mittelstirn von der Nasenwurzel bis zum Haarwuchs ohne durch irgend

eine Falte oder Furche unterbrochen zu werden. Der Kopf erscheint infolge dieser Bearbeitung der Stirn auffallend schmal.

Der genannte Typus der Frauenstirn tritt uns in deutlichen Spuren zwar schon bei der Eirene des Kephisodot des Aelteren entgegen, aber zur wirklichen stilistischen Entwickelung dürfte ihn dann erst Praxiteles mit seiner Venus gebracht haben. Alle die später entstandenen Venusstatuen, soweit sie von bedeutenden Meistern herrühren, zeigen die Praxiteles'sche Venusstirn, so die mediceische, die kapitolinische, die Venus von Arles, von Melos, von Capua, die Venus in Dresden. Aber man benützte diesen Typus nicht bloss ausschliesslich für die Darstellung der Venus, sondern man wandte ihn bald auf den Frauenkopf überhaupt an, so finden wir ihn bei fast allen weiblichen Figuren der Niobegruppe, bei der als Sappho bezeichneten vatikanischen Büste. Doch tritt dieser Typus in den späteren Perioden immer nur dann auf, wenn die Schönheit und Lieblichkeit des Weibes gekennzeichnet werden soll; sobald der Künstler den Ausdruck des Erhabenen oder Majestätischen und Gebietenden wiedergeben will, bildet er die Stirn breit und abgeflacht, so z. B. bei der Diana von Versailles, bei der Juno Ludovisi. Uebrigens erfuhr diese stilistische Bearbeitung der Stirn insofern sehr bald eine Verallgemeinerung, als man sie nicht mehr als ein ausschliesslich und spezifisch weibliches Attribut auffasste, sondern sie unter Umständen auch für die Darstellung männlicher Figuren benutzte. Und zwar tragen solche männliche Figuren die typische Frauenstirn, welche in ihrem Wesen irgend eine Beziehung zu dem weiblichen Charakter oder zu dem formenweichen Körper der Frau erkennen lassen. So sehen wir z. B. den Apollo Kitharödos mit einer Frauenstirn, während der vom Belvedere in seiner kraftvollen männlichen Haltung auch den Typus der Männerstirn an sich trägt. Der Künstler hat hier, als er dem leierspielenden Apoll die Frauenstirn verlieh, nach unserer Ansicht die Beziehungen dieses Gottes zu der Musik kennzeichnen wollen. Denn grade dem Vertreter der Tonkunst gebühren doch viel eher die Zeichen einer weichen, milden Gesinnung, als die der starken männlichen Kraft. In dieser Ansicht werden wir um so mehr bestärkt, als es nicht an Beispielen fehlt, wo die antike Kunst

den Apollo mit weiblichen Attributen ausstattet, wenn sie ihn als ausübenden Tonkünstler vorführt. So trägt z. B. der leierspielende Apollo auf einzelnen Vasenbildern ovale weibliche Augen (Gerhard 16 Bd. 2 Tafel XVI und XXIII). Doch sind dies stets Bilder älteren Stils, bei denen die Figuren schwarz auf den roten Grund des Thones gemalt sind und welche sonst einen strengen prinzipiellen Unterschied festhalten zwischen dem Frauenauge, das sie oval, und zwischen dem Männerauge, das sie rund darstellen.

Mit Vorliebe zeigen uns die Künstler auch Jünglinge mit einer Frauenstirn. Hier will der Künstler offenbar das Weiche und Mädchenhafte kennzeichnen, das der männlichen Jugend so lange eigen ist, als die Zeichen der Mannbarkeit sich noch nicht entwickelt haben. So trägt der Apollino in Florenz eine Frauenstirn und wir können Rossbach (25 p. 42) nur vollkommen beistimmen, wenn er die Schönheit dieser Figur als „mädchenhaft“ bezeichnet. Die berühmte kapitolinische Büste des Dionysos zeigt auch die Frauenstirn und bekanntlich war man eine Zeit lang geneigt, jene Büste überhaupt als eine weibliche anzusehen.

Die Männerstirn (Fig. 10) zeigt eine viel energischere Behandlung. Es ist hier eigentlich nicht sowohl von einer schöngeformten Wölbung die Rede, als vielmehr von einer kräftig ausgeprägten Wulstbildung. Die knöchernen Brauenwülste sind beide mit der zwischen ihnen liegenden Glabella zu einer sehr stark vorspringenden Prominenz verschmolzen. Doch erstreckt sich dieser mächtige Wulst nicht von der Nase bis zum Haarwuchs, wie dies die Wölbung der Frauenstirn thut, sondern er wird etwa in der Mitte der Stirn durch eine tief einschneidende Furche unterbrochen. Gegen die Seitenstirn fällt dieser Wulst entweder mit steiler Steigung ab, oder er wird durch energisch ausgearbeitete, meist schräg nach oben und aussen verlaufende Furchen begrenzt. Erstere Bildung zeigt in besonders schöner Darstellung der Hermes des Praxiteles, etwas weniger kräftig der Apoxyomenos des Lysipp, die letztere der Silen mit dem Dionysosknaben im Louvre.

Gegen die Nasenwurzel fällt die Mittelstirn mit einem ziemlich steilen Abstieg ab, sodass man sehr deutlich den Eindruck gewinnt dieselbe hänge beträchtlich über die Nase über.

Der genannte Typus der Männerstirn erfährt dann in den späteren Perioden der Kunst eine so bedeutende Uebertreibung, dass man fast sagen kann, die Mittelstirn erhebe sich bei einigen Figuren hornartig über die Stirnebene. Langer (19 p. 139) hat ganz Recht, wenn er von der so übertriebenen Ausarbeitung der Mittelstirn des Zeus von Otricoli sagt: „ja man kann von der Zeus-Büste von Otricoli mit aller Bestimmtheit behaupten, dass daran die naturgemässen Grenzen weitaus überschritten sind und dass damit bereits das Bereich des physisch Unmöglichen betreten ist." Nicht viel anders liegen übrigens, beiläufig bemerkt, die analogen Verhältnisse bei dem Kopf des Laokoon.

Sechster Abschnitt.

Darstellung des Auges vom Beginn der Diadochenzeit bis zu den spätesten Perioden der antiken Kunst.

§ 25. Allgemeine Charakteristik. Trotzdem diese Periode sich über einen so langen Zeitraum erstreckt, so halte ich doch die Gliederung derselben in einzelne kürzere Epochen für durchaus unangebracht. Denn ein einheitlicher Gedanke beherrscht von nun an die Darstellung des Auges und in ununterbrochenem fortschrittlichem Anstieg bewegt sich dieser Gedanke während dieser ganzen langen Periode. Kein Meister, keine Schule vermag sich der zwingenden Gewalt dieses Gedankens, dieser Richtung zu entziehen. Und dieser Gedanke äussert sich in dem Streben nach immer stärkerer Steigerung des Effektes bei möglichst naturalistischer und oft genug auch stark sinnlicher Auffassung.

Alle die Falten und Furchen, welche die seelischen Affekte, sowie die Zeit in der Umgebung des Auges ziehen, werden jetzt in immer kräftigerer Weise ausgearbeitet und auch die Behandlung des Augapfels selbst wird eine auf Steigerung des Effektes berechnete. Die glatte Bearbeitung des Augapfels wird jetzt mit Vorliebe durch eine, Pupille und Iris als tiefe Aushöhlungen darstellende Behandlung ersetzt. Besonders sind es die Porträtbüsten der römischen Kunst, welche diese Falten und Furchen in charakteristischer Weise zeigen. Und für die Porträtbüste hat diese Darstellung nach unserer Meinung unbedingt Recht, denn die anatomischen Einzelnheiten des Individuums sind nicht gleichgültige Zufälligkeiten,

sondern sie sind zum guten Teil aus der Eigenartigkeit des Individuums erwachsen, sie stellen die Verkörperung seiner geistigen Stimmung wenigstens bis zu einem gewissen Grade dar. Tilgt daher der Künstler jene Falten und Furchen ganz, wie dies frühere Kunstperioden thaten, oder sucht er dieselben in der Porträtbüste abzuschwächen, so verwischt und verschleiert er einen guten Teil der individuellen Eigenartigkeit der dargestellten Person. Darum erblicken wir in der Behandlung, welche das Auge jetzt in Porträtbüsten erfährt, einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der stilisirenden und zurückhaltenden Behandlung der früheren Schulen.

Die Neigung zu stilistischer Behandlung verschwindet trotz der naturalistischen Bestrebungen zwar noch nicht vollständig, doch gewinnt auch sie insofern einen erheblich anderen Charakter, als der Künstler kein Bedenken trägt, die stilistischen Ueberlieferungen früherer Perioden für seine effektlüsternen Bestrebungen sich zurecht zu stutzen, wie dies z. B. die Stirn des Jupiters von Otricoli beweist. Auch tragen die jetzt etwa geschaffenen Darstellungstypen meist einen stark sinnlichen Anflug, wie wir dies an dem Venusauge bemerken.

Es sei uns gestattet, die Richtung, welche sich jetzt in der Darstellung des Auges bemerkbar macht, an zwei Beispielen in eingehenderer Weise zu erörtern. Und zwar möchten wir hierzu wählen die Behandlung des Venusauges und die Darstellung des Schmerzes.

§ 26. Der Typus des Venusauges, wie wir ihn bei der Venus in München und Dresden, bei der kapitolinischen und mediceischen sehen können, zeigt einen ausgesprochen sinnlichen Charakterzug. Wir möchten aber nicht glauben, dass dieser sinnliche Typus von Praxiteles herrühre, sondern sind überzeugt, dass erst die späteren Meister diesen sinnlichen Zug in die Darstellung eingeführt haben, wie ja denn überhaupt die ganze Auffassung der Venus, wie sie die nachpraxiteles'sche Zeit uns in so vielen Statuen zeigt, eine von der keuschen Auffassung jenes grossen Meisters sich weit entfernende ist.

Charakterisirt ist das Venusauge zuvörderst durch eine auf-

fallend schmale Lidspalte; auch die Venus von Melos zeigt diese Bildung in nicht zu verkennender Weise. Bedingt wird diese Kleinheit der Lidspalte durch eine starke Hebung des Unterlides. Dasselbe ist viel weiter wie gewöhnlich auf den Augapfel heraufgezogen und des öfteren ist diese Hebung in der nasalen Lidhälfte stärker als wie in der temporalen. Dadurch gewinnt der Rand des Unterlides eine äusserst graziöse Schlängelung. Die kapitolinische Venus zeigt diese Verhältnisse in ganz besonders entwickelter Weise. (Ueber die mimische Bedeutung der schmalen Lidspalte vergl. man Abschnitt 1, § 5, Seite 14.)

Der obere Augenhöhlenrand schwingt sich in graziöser Wölbung von der Glabella zur Schläfe, entbehrt aber der schneidenden unnatürlichen Schärfe und wird in einer leichten Abrundung gehalten. Und indem der Raum zwischen Augapfel und oberem Augenhöhlenrand auffallend schmal gearbeitet ist, rückt die Brauengegend dem Auge näher wie gewöhnlich; infolgedessen erscheint das Auge im Ganzen mehr in die Länge gezogen und schmal. Besonders macht sich die Annäherung des Höhlenrandes speziell des temporalen Brauenwulstes in der äusseren Augenhälfte bemerkbar, wo die hier befindliche Hautparthie sich als graziös gewölbte Erhebung so bedeutend über den Augenwinkel herüberlegt, dass grade diese Partie auffallend schmal erscheint. Dabei erstrecken sich sowohl die Deckfalte des Oberlides wie auch der obere Lidrand in einer ungemein weich und gefällig gezeichneten Bogenlinie weit über den äusseren Winkel hinaus in die benachbarten Weichteile hinein. Durch diese Bildung verliert der äussere Augenwinkel so sehr jede Härte der Form, dass er allmählich schmäler werdend ohne scharfe Grenzen gegen die Schläfe hin sich zu verlieren scheint. Der Ausdruck des Auges gewinnt hierdurch im allgemeinen etwas ungemein Liebliches und Weiches und ich möchte in dieser Gestaltung des äusseren Augenwinkels und seiner Umgebung einen Teil jener Schönheit des Auges sehen, welche die Alten mit ὑγρὸν bezeichneten. Dabei liegt auch das Auge etwas höher wie gewöhnlich und zeigt diese leichte Verschiebung nach vorn in wie feiner Weise der Künstler seine Wirkung zu berechnen verstand. Denn jede Beschattung des Auges durch den

Augenhöhlenrand hätte dem Blick etwas Finsteres oder doch wenigstens Ernstes verliehen und deshalb den Ausdruck des Venusauges unbedingt beeinträchtigen müssen. Indem aber der Künstler das Auge unmerklich höher lagerte, vermied er in glücklicher Weise jede stärkere Beschattung und damit auch jede Verfinsterung des Blickes.

Auch die Behandlung der Lidränder zeigt eine besondere charakteristische Behandlung insofern die letzteren, besonders was den unteren Lidrand anlangt, auffallend schmal dargestellt und wenig scharf von der Augapfeloberfläche abgesetzt sind. Man vergleiche z. B. die Bildung des unteren Lidrandes bei der farnesischen Hera und bei der knidischen Venus und man wird das Typische der hier von uns betonten Darstellung leicht bestätigen. Diese Behandlung des Lidrandes giebt dem Auge ein leicht verschwommenes Ansehen und vielleicht hat dem Künstler, als er diesen Typus schuf, jene Volksanschauung vorgeschwebt, nach dem im Affekt der Liebe die Augen eine leichte Sekretionsvermehrung zeigen sollen. Ich schreibe diese Erhöhung der Flüssigkeitsvermehrung des liebedürstenden Auges absichtlich der Volksanschauung zu, weil ich mich mit der physiologischen Berechtigung derselben doch nicht so ohne weiteres einverstanden erklären kann. Wissenschaftlich ist allerdings sicher gestellt, dass längs des unteren Lidrandes dicht am Augapfel ein zarter Flüssigkeitsstrom sich hinzieht (vergl. § 5 Seite 16); ob aber dieser Flüssigkeitsstrom bei sinnlichen Naturen ein stärkerer ist, hier also eine Sekretionsvermehrung wirklich stattfindet, darüber fehlt vor der Hand der wissenschaftliche Nachweis doch noch vollständig.

Die Blickrichtung, welche die Augen gewisser Venusfiguren zeigen, ist eine für die Auffassung der gesamten Körperhaltung so massgebende, dass wir bei diesem Punkt uns noch ein wenig aufhalten wollen. Und zwar ist dies bei jenen Venusfiguren der Fall, bei denen die eine Hand den Schoss und die andere die Brüste bedeckt. Dieser Darstellungstypus erfreute sich wie Langl (20 p. 57) bemerkt, im Altertum einer ganz besonderen Beliebtheit und ist in nicht weniger als 28 verschiedenen Wiederholungen zu unserer Kenntnis gelangt. Man war früher der Ansicht, dass alle

diese Figuren direkte Nachahmungen der Praxiteles'schen Venus seien, doch macht Overbeck (24 Bd. II p. 300) mit vollem Recht darauf aufmerksam, dass jener Typus, wie er uns in vollendetster Weise in der mediceischen Venus entgegentritt, wohl seinen Ausgangspunkt in der Aphrodite des Praxiteles haben mag, aber im übrigen von dem Geist und der Auffassung des Praxiteles nur wenig bewahrt habe. Diese Ansicht Overbeck's teile ich nicht nur vollkommen, sondern ich bin sogar geneigt, dieselbe noch erheblich zu verschärfen. Ich glaube und werde es auf den folgenden Zeilen zu beweisen suchen, dass der Gedanke, welchen Praxiteles in seiner knidischen und Kleomenes in der mediceischen Venus zum Ausdruck bringen wollte, grundverschieden seien, dass der eine uns die Liebe in einer wesentlich anderen Auffassung zu zeigen bestrebt ist, als wie der andere.

Bei der knidischen Venus ist der Blick auf das aus der erhobenen linken Hand fallende Gewand gerichtet, während die rechte den Schoss bedeckt. Dieser dem fallenden Gewand folgende Blick zeigt, dass dieser Aphrodite jeder Gedanke an eine Beobachtung durch Unberufene fernliegt; ihr ganzes Interesse ist auf das abgestreifte Gewand gerichtet, unbekümmert um ihre Umgebung. Und wenn die Rechte schamhaft den Schoss deckt, so ist dies eine Haltung, mit der Praxiteles in feinsinnigster und treffendster Weise die jungfräuliche Keuschheit kennzeichnet. Denn die jungfräuliche Keuschheit äussert sich, auch wenn kein unberufener Lauscher zu fürchten ist, wenn volle Einsamkeit den jungfräulichen Leib umfängt. Die Scham vor sich selbst, vor ihrer eigenen keuschen Seele ist es, welche die Hand der Jungfrau, sieht sie sich völlig entkleidet, schützend vor den Schoss führt. So verkörpert denn die knidische Venus die keusche jungfräuliche Liebe, welche noch rein von jeder sinnlichen Regung sich erhalten hat.

Die mediceische Venus richtet mit aufgerichtetem kokett zur Seite gewandtem Kopf die fein geschnittenen Augen in die Ferne. Das ist nicht der ängstliche Blick, mit dem ein nacktes Weib umherspäht, ob nicht ein heimlicher Lauscher sie beobachte, sondern das ist ein suchender Blick, mit dem die Göttin der Liebe in die Ferne schaut. Mit sehnendem Auge sucht sie den Anblick des

um ihre Reize werbenden Mannes. Aber mit diesem sinnlichen Begehren liegt die jungfräuliche Scham noch im Kampf, und ängstlich sucht sich dieselbe zu schützen gegen das ersehnte und doch gefürchtete Liebeswerben. So legen sich denn die Hände über Schoss und Busen, um die Keuschheit zu schützen gegen die sich regenden sinnlichen Begierden. Die Statue der Mediceerin repräsentirt für mich demnach] jene keusche Liebe, welche im Kampf liegt mit den Regungen der Sinnlichkeit. Und diesen Gedanken hat Kleomenes in meisterhafter Weise zur Darstellung gebracht. Darum halte ich das Epitheton „pudica", mit welchem man die Mediceerin belegt hat, für durchaus nicht so wenig berechtigt, als wie Overbeck (24 Bd. II p. 302).

Die Venus des Praxiteles und die des Kleomenes repräsentiren jede einen so verschiedenen Standpunkt der Auffassung, dass ein Vergleich beider, eine Untersuchung, welche von beiden die künstlerisch berechtigtere sei, völlig müssig sein muss. Der Versuch des Praxiteles, die keusche jeder sinnlichen Regung entbehrende Liebe zu verkörpern, hat keine grössere Berechtigung als der Gedanke des Kleomenes, die keusche, von sinnlichen Trieben bewegte, mit diesen im Kampf liegende Liebe darzustellen. Jene Darstellung mag göttlicher, mag idealer sein, diese ist menschlicher.

Uebrigens möchte ich glauben, dass die kapitolinische Aphrodite derselben Auffassung ihre Entstehung verdankt, wie die mediceische. Denn auch hier sieht der leicht gewendete Kopf mit erhobenem Blick in die Ferne, während Schoss und Büste von den Händen bedeckt sind. Die Vorstellung, dass diese Venus ihre Aufmerksamkeit wesentlich auf die Flut richte, in welche sie zu steigen eben bereit sei, scheint mir Verschiedenes gegen sich zu haben. In einer derartigen Situation müsste einmal der Kopf stärker gesenkt und vor allem der Blick deutlich nach unten gewendet sein. Das Letztere ist aber bestimmt nicht der Fall; die Oberlider, die bei jeder Senkung des Blickes dem nach unten gerichteten Augapfel folgend tiefer herabhängen, sind bei der kapitolinischen Venus gehoben. Es kann hiernach aus anatomisch-physiologischen Gründen also mit vollster Sicherheit behauptet werden, dass diese Aphrodite keinen gesenkten, die zu ihren

Füssen zum Bade einladende Meerflut suchenden Blick habe. Der in die Ferne schweifende Blick ist im Verein mit der Haltung der beiden Hände also wohl geeignet, unserer Auffassung auch bei dieser Figur das Wort zu reden.

Dass auch die als Kopie der Praxiteles'schen Aphrodite geltende Venus in München nicht schlechthin als Typus einer keuschen Darstellung gelten könne, beweist der erhobene Kopf dieser Figur zusamt dem in die Ferne gerichteten Blick. Die zur Erde gerichteten Augen sind für die Scham und Keuschheit so bezeichnend und darum auch für die plastische Verkörperung derselben so unerlässlich, dass jede dieser Augenhaltung entbehrende Darstellung nicht als Typus der reinen, von jeder sinnlichen Regung freien Keuschheit gelten darf.

Völlig unverständlich ist mir die von Langl (20 p. 57) vertretene Ansicht, nach welcher die Bedeckung von Schoss und Büste bei den Venusfiguren eine symbolische, auf die sexuelle Bedeutung der betreffenden Organe in ostentativer Weise hinzeigende Geberde sein soll. Denn anders kann man seine Worte doch wohl nicht deuten: „Entwuchs dieses Motiv einerseits künstlerischen Absichten, so mag andrerseits die uralte Vorstellung der Aphrodite als Frucht- und Nährgöttin die Kunst dahin geführt haben, die Hände auf die für die Ernährung und Fortpflanzung wichtigsten Lebensorgane zu legen. Phönikische Idole der Göttin zeigen, so roh und formlos auch die Darstellung ist, das eigentliche Urbild der mediceischen Venus." Nun mag diese Anschauung für die rohen, jeder künstlerischen Auffassung baren Produkte einer frühen naiven Kunstperiode wohl zutreffend sein, für ein Kunstwerk, wie es die Mediceerin ist, kann ein derartiger ostentativer Hinweis auf die Fortpflanzungsorgane aber doch nur als völlig unmöglich gedacht werden. Wenn Langl selbst von der mediceischen Venus sagt: „Die Mediceerin ist mehr das reizende Mädchen, welches mit einem Anflug von Koketterie in nachlässig graziöser Weise seine Reize verhüllt, den Kopf mit stark sinnlichem Ausdruck nach der Ferne wendet und in der Gesamthaltung das Bild heiterer Lebenswonne giebt", so kann man doch wahrhaftig nicht glauben, dass ein solch reizendes, graziöses und keusches Mädchen, und mag sie auch der heiteren

Lebenswonne zuneigen, in absichtlicher Weise auf die physiologischen Aufgaben von Brust und Schoss aufmerksam machen werde. Thäte sie das, dann wäre dies herrliche Meisterwerk nicht eine Venus pudica, sondern eine Venus vulgivaga.

§ 27. Die Bearbeitung des Auges bei der Darstellung des Schmerzes.

Wir werden die Art und Weise, in welcher die Künstler während der späteren Epochen der antiken Plastik den Ausdruck des Auges behandelt haben, dann am besten zu erkennen vermögen, wenn wir eine bestimmte seelische Erregung z. B. den Schmerz herausgreifen und untersuchen, in welcher Weise die verschiedenen Perioden der antiken Kunst den Ausdruck des Schmerzes im Auge dargestellt haben. Wir wollen als Unterlage für diese Betrachtung folgende Figuren benützen: die verwundete Amazone des Polyklet, die Niobegruppe, den verwundeten Galater aus dem Weihegeschenk des Königs Attalos I. von Pergamon, den sterbenden Fechter, den sterbenden Alexander und die Laokoongruppe.

In den Augen der verwundeten Amazone ist noch nicht die leiseste Regung eines Schmerzes bemerkbar; offen und gross ist der Blick, glatt und faltenlos sind die Stirn und die Umgebungen des Auges; kaum dass eine seichte Falte am Nasenflügel sich bemerkbar macht; kühl und gleichgültig schauen die Augen auf die totbringende Wunde der Brust, so kühl, als ob die zerrissenen Nerven nicht schmerzten, als ob mit dem strömenden Blut nicht unaufhaltbar die Lebensgeister entflöhen. So wie die Polyklet'sche Amazone mag wohl ein Gott dreinschauen, dem Schmerzen und Tod nichts anhaben können, aber nimmermehr ein zu Tode getroffenes Weib und mag es auch ein Mannweib sein wie die Amazone. Die stilistische Behandlung des Auges tritt hier noch so in den Vordergrund, dass ihr zu Liebe der Künstler es unterlässt, den Ausdruck des Auges zu der dargestellten Seelenstimmung in Beziehung zu setzen.

In den Augen der Niobiden tritt uns der Wunsch des Künstlers, Situation der Darstellung und Ausdruck des Auges in innigste Beziehung zu einander zu bringen, auf das Deutlichste entgegen.

Doch strebt der Künstler keineswegs darnach, die Mimik des Schmerzes in seiner ganzen Schrecklichkeit und nackten Naturwahrheit zu verkörpern, sondern er sucht ihn zu mildern und in eine für das ästhetische Gefühl annehmbare Form zu kleiden. Er entfernt aus den Geberden des Schmerzes das Grässliche und Furchtbare und bringt nur das Ergreifende zur Darstellung. Alle tiefen Falten, alle gewaltsam sich hervordrängenden Muskelwülste, wie sie beim Affekt des heftigen Schmerzes in der Umgebung des Auges erscheinen, behandelt der Künstler in der behutsamsten Weise. Ihm genügt es, durch eine Drehung der Augen nach oben, durch eine leichte Hebung des Brauenkopfes und eine entsprechende Senkung des Brauenendes samt einer merkbaren Hebung der Lider den Schmerz in seinen ergreifendsten Momenten nur anzudeuten, nicht in all seinen grausigen Einzelnheiten auszumalen. Und indem er den Söhnen der Niobe noch eine fein gearbeitete Andeutung der Schmerzfalten der Stirn verleiht, versteht er es auch, einen wirksamen Unterschied zu schaffen in der Reaktion, mit der das Weib und der Mann auf den Schmerz antworten.

Diese massvolle Behandlung des Schmerzes entfernt, wie wir schon vorhin andeuteten, aus den Geberden des Schmerzes das Grässliche und Furchtbare und zeigt uns den Leidenden in dem Zustand dessen, der des Schmerzes Meister geworden ist, ihn zu beherrschen gelernt hat. Dieses stille, ergebungsvolle Leiden prägt aber dem Schmerz den Charakter des Erhabenen und Ergreifenden auf und deshalb macht die Niobidengruppe mit ihrer massvollen Behandlung durchaus den Eindruck des Grossartigen und Erhabenen.

Einen wesentllich grösseren Apparat benötigt für die Darstellung des Schmerzes schon der Künstler, welcher den verwundeten Galater für das Weihegeschenk des Königs Attalos gearbeitet hat. Er zeigt uns die Brauenköpfe schon in stärkeren Falten, wie er auch die Haut über dem Auge unter der Gewalt des Schmerzes sich schon in kräftigerer Wölbung hervordrängen lässt, aber alle diese Falten und Wülste verraten doch immer noch eine entschiedene Mässigung der Darstellung. Wir empfinden bei dem Anblick dieses Kriegers deshalb zwar die alles bezwingende

Gewalt des Schmerzes, aber wir sind dem Künstler dankbar, dass er es uns erspart, auch das Grässliche desselben sehen zu müssen.

Noch einen erheblich weiteren Schritt in der naturalistischen Wiedergabe des Schmerzes haben die Künstler des sterbenden Alexander und des sterbenden Fechters gethan.

In dem Gesicht des mit dem Tode ringenden Alexander reissen die Schmerzmuskeln der Stirn die Brauen in gewaltigem Zuge nach oben und über dem Auge quillt die Haut in mächtigem Wulst hervor. Dabei sind die oberen Lider so gehoben, dass sie unter dem Brauendach fast verschwinden, ein sprechendes Zeichen, in welchem übertriebenen Grade die Augäpfel nach oben gedreht sind. Kurz, der Künstler hat uns keinen Zug geschenkt in jenem Schreckensbild, das ein mit den Schmerzen des Todes kämpfender Sterblicher darbietet. Der Todeskampf ist hier mit einer Realistik geschildert, dass der Betrachter von den Schauern des Todes sich förmlich umweht fühlt.

In wesentlich anderer und mit dem ästhetischen Gefühl verträglicher Weise versinnbildlicht der sterbende Fechter den Tod. Hier ist es nicht der furchtbare Kampf, den der Leidende um sein Leben führt, sondern dieser Kampf ist zum grössten Teil schon vollbracht. All' die furchtbaren und entsetzlichen Züge, welche das Gesicht des Sterbenden zeigt, sind hier von der Hand des Todes zum Teil schon verwischt. Die eben noch in schmerzlichen Falten sich runzelnde Stirn fängt an sich zu glätten, die Wülste der Brauen verschwinden und die weit geöffneten Augen zeigen den stieren verglasten Anblick des dem Tode Verfallenen. Der Blick sucht nicht mehr mit nach oben gerichteten Augäpfeln die Hülfe des errettenden Gottes, sondern von dem Nahen des Todes umfangen starren die Augen ausdruckslos. Die Schauer des Todes umwehen uns vor dem sterbenden Fechter ganz gewiss auch in fühlbarster Weise, aber wir empfinden es als eine Erleichterung, dass wir den Kampf um den Tod mit dem Gefallenen nicht auszukämpfen nötig hatten. Der Tod als solcher, ist er einmal eingetreten, verliert einen guten Teil seiner Schrecken, denn nicht der Tod selbst, sondern der Kampf des Lebens mit dem Tod ist das Grässliche, das Furchtbare; ist dieser Kampf erst überwunden, so

tritt uns der Tod in stiller Majestät entgegen und wenn uns der Künstler in dem sterbenden Fechter diese Majestät auch nicht in vollendeter Weise vorgeführt hat, so lässt er uns dieselbe doch ahnen und insofern erhebt sich seine Darstellung wesentlich über die anderen ähnlichen dieser Kunstepoche.

Diese von uns soeben dargelegte Auffassung des Ausdruckes im Gesicht des sterbenden Fechters scheint mir berechtigter zu sein als die von Wolters (13 p. 524), welcher in dem Antlitz des Kriegers nichts wie den Stolz, den verbissenen Groll seiner barbarischen Nation erblicken will. Gegen diese Auffassung spricht die ganze übrige Haltung des Sterbenden. Der schon merklich nach vorn sinkende Kopf, der in sich zusammenfallende Rumpf, die unkräftige Haltung des stützenden rechten Armes, sie sind wohl geeignet, um jenen Augenblick zu kennzeichnen, in welchem nach den Schrecken des Todeskampfes die dumpfe reaktionslose Ergebung eingetreten ist, aber nimmermehr vermögen sie den verbissenen Trotz eines Barbaren anzudeuten.

Und in welch' grauenvoller Naturtreue schaut aus den Augen des Laokoon der Schmerz. In gewaltigen Wülsten sehen wir die im Schmerz zuckenden Muskeln sich über die Augen legen und unterhalb des Auges quellen sie in mächtigen Ballen hervor. Das nasale Ende der Brauen wird in gewaltsamem Ruck hoch nach oben gerissen, während ihre äussere Hälfte so tief nach unten gepresst wird, dass die ganze Lidspalte schief gestellt erscheint. Dabei sind die Augäpfel mit solcher Gewalt nach oben gedreht, dass das obere Lid unter den im Schmerz übermässig vorgetriebenen Muskelwülsten vollständig verschwindet und nur sein Rand noch sichtbar bleibt. Und auch das untere Lid ist von den schmerzerregten Muskeln weit nach oben in die Höhe gezerrt. Tiefe Furchen reisst der Schmerz in die Stirn und tiefe Falten gräbt er in die Wangen. Keinen Zug in dem grauenvollen Bilde des Schmerzes hat uns der Künstler geschenkt und auch keinen gemildert. Im Gegenteil! Er hat die Geberden des Schmerzes in einer Weise erhöht, er hat ihren Ausdruck in einer Weise gesteigert, dass eine weitere Steigerung nicht mehr möglich, dass aber auch ihr Anblick, wie Dannecker (p. 538) sagt, auf die Dauer nicht mehr erträglich ist.

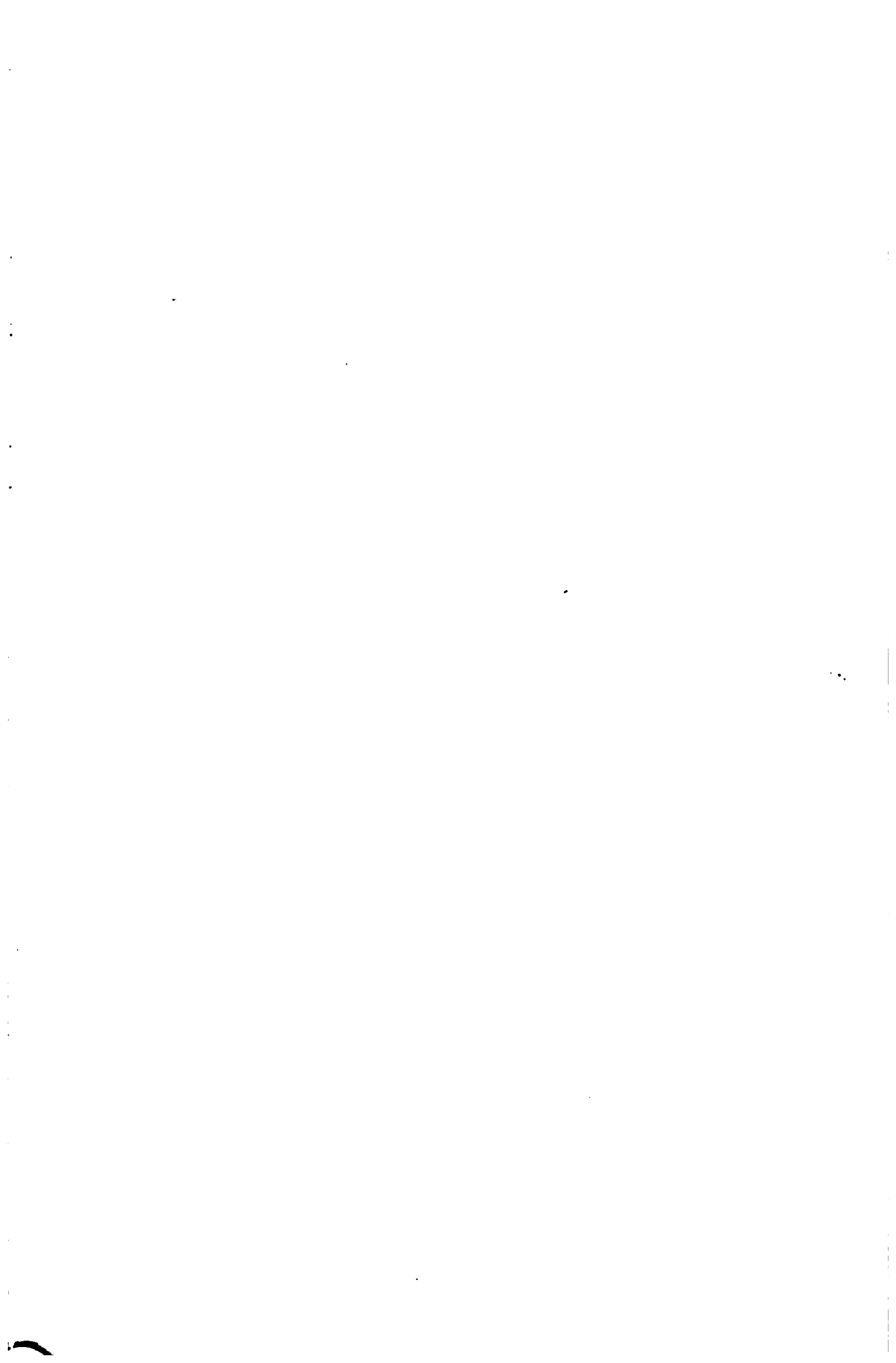
Winckelmann (29 II. Teil p. 700) charakterisirt diese Darstellung des Schmerzes sehr treffend indem er sagt: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht.“ Indem aber der Künstler diese Steigerung der Schmerzgeberde in jedem ihrer einzelnen Züge befolgte, hat er uns den Schmerz als die heftigste, in vollster Activität sich geltend machende Reaktion des gequälten Leibes gegen die Gewalt des Leidens geschildert. Das ist aber die rein sinnliche, von dem vollkommensten Naturalismus beherrschte Auffassung des Schmerzes. Das ist nicht mehr die durch stille Duldung geadelte Grösse des Schmerzes, in der die Praxiteles'sche Zeit in der Niobe den Schmerz zur Darstellung brachte, sondern es ist die realistische Schilderung all' der verschiedensten Reaktionen, mit denen die gequälten Muskeln und Nerven auf die Gewalt des Schmerzes antworten.

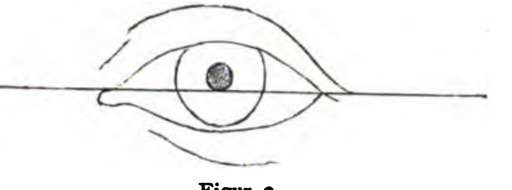
Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.



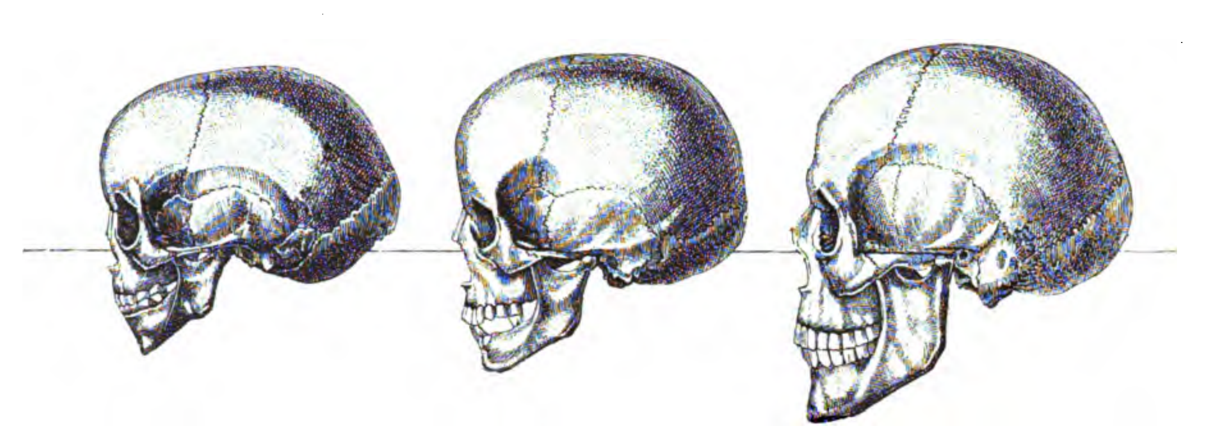
Typischer Unterschied in der Darstellung des männlichen und weiblichen Auges.

Aus Gerhard, **Griech. Vasenb. Teil IV. Tafel CCLXV. (Halbe Größe).**





Figur 2.
Darstellung der Differenz der Höhenstellung beider Lidspaltenwinkel, nach Sömmering.



Figur 3. Schädel eines fünfjährigen, zehnjährigen und erwachsenen Menschen, nach Froriep.

Figur 4. Herakopf. „Ausgrabungen in Olympia“, Taf. XVI. Darstellung des Auges in der archaischen Periode.

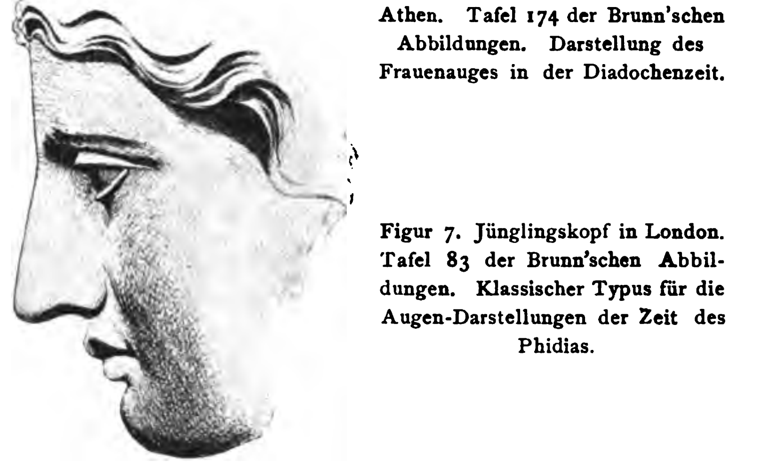


Figur 5. Apollokopf. „Ausgrabungen in Olympia“, Taf. XXI. Charakteristische Darstellung des äusseren Lidwinkels; hauptsächlich am linken Auge deutlich zu bemerken. Uebergangszeit vom Archaismus zur Zeit des Phidias.





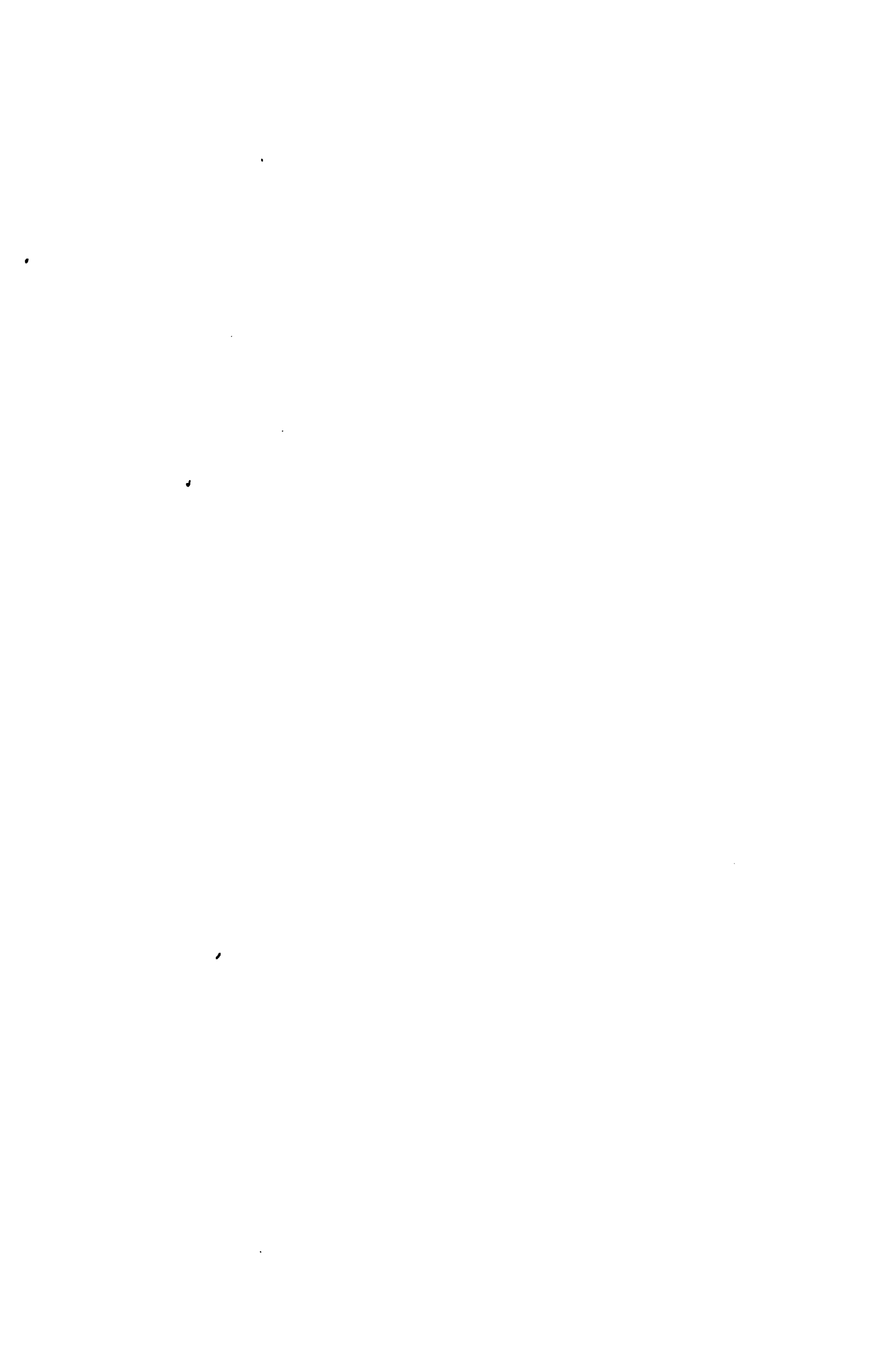
Figur 6. Periklesbüste im Vatikan. Zeit des Phidias.



Figur 8. Weiblicher Idealkopf in Athen. Tafel 174 der Brunn'schen Abbildungen. Darstellung des Frauenauges in der Diadochenzeit.



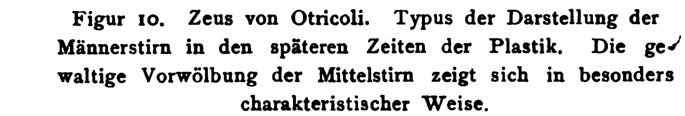
Figur 7. Jünglingskopf in London. Tafel 83 der Brunn'schen Abbildungen. Klassischer Typus für die Augen-Darstellungen der Zeit des Phidias.





Figur 9. Sogen. knidische Venus in München. Kopie der Praxitelischen Venus. Repräsentiert die charakteristische Stirnbildung mit der Wölbung der Mittelstirn.



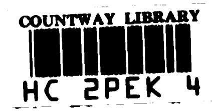


Figur 10. Zeus von Otricoli. Typus der Darstellung der Männerstirn in den späteren Zeiten der Plastik. Die gewaltige Vorwölbung der Mittelstirn zeigt sich in besonders charakteristischer Weise.










t.6466
Die Darstellung des Auges in de1892
Countway Library AZM4498
3 2044 045 285 012